التواصل الثقافي والتعايش السلمي

لا يمكن أن يتحقق الأمن والازدهار إلا بوجودها، ولا يتقدم العالم أو يتطور بمعزل عن كينونتها، ولا تسير الإنسانية في اتجاه الحقيقة إلا على ضوء سراجها، ولا يمكن أن يكون الإنسان إنساناً إلا بالارتشاف من ينابيعها، وحدها الثقافة الطريق الآمنة التي تفضي إلى كل الأمكنة وتتسع لكل الأزمنة، هي ليست جزءاً من منظومة التنمية والبناء، وإنما هي الكل، وهي البحر الذي تصب فيه كل الأنهر، فالثقافة هي التي تقود الجميع نحو الحوار والتواصل، وتجرّ عربة الحياة نحو الطمأنينة والإخاء، لأنّ معرفة الذات تتطلب وعياً وثقافة، ومعرفة الآخر تتطلب رؤية وفعلاً، والبحث في سجل الماضي، وقراءة الواقع بكل اختلاجاته، واستشراف المستقبل يتطلب أيضاً التسلح بالثقافة والتزود بأدواتها، فكلما تغذى العالم على الفن والأدب والإبداع، انهارت سدود الجهل والعنف، وكلما أفردت الثقافة أجنحتها على الكون، اجتمعت الإنسانية بكل تلاوينها على جوهر القيم والسلام، وامتلأت البشرية رحمة وحرية وتواضعاً.

التواصل الثقافي أفضل الطرائق التي تهدف إلى تحقيق التعايش السلمي المتحضر بين شعوب العالم

ويتجدّد الأمل ويكبر الحلم في الارتقاء بالفضاء الإنساني الكوني، ولا يمكن أن يجد السلام موطناً له من دون بوصلة الثقافة، ومن دون المشاركة في الحضارة العالمية بالاتكاء على تراث غني وقيم نبيلة، فالسلام لا يتنفس من دون هواء المساواة، والمساواة لا تنمو إلا في تربة الحرية، من هنا تأتي أهمية التركيز على الثقافة ودعمها وتعزيزها والمحافظة على قيمتها الإبداعية والإنسانية، فهي تلامس الأرواح والقلوب والمشاعر، وتعمق التواصل الحضاري في أبهى صوره، ويحل العلم محل التقاليد والموروثات والخرافات، في سبيل بناء الأوطان مع التمسك بالدين كعامل توحيد واحترام وارتقاء.

اليوم، بات لا بدّ من التواصل الثقافي للحاق بركب الحضارة وإثبات الهوية والحضور الفاعل، ليس من منطلق الضعف والحاجة الاستهلاكية، وإنما من منطلق القوة المتمثلة في إنجازات العرب العلمية والفنية والحضارية عبر التاريخ، وذلك لإبراز الصورة الحقيقية المشرقة للإسلام ورسالته الإنسانية العالمية، فالتواصل المبني على الفكر والإبداع والوعي، يقضي على الخلافات السائدة ويرسي قواعد السلم. أما عمارة الأرض بالخير والمحبة؛ فتستوجب الخروج من مأزق التصادم من خلال احترام الآخر ومحاورته، دون التقليل من شأنه وتاريخه وقيمه وتراثه، لأن بناء الحضارة اليوم لم يعد دينياً أو عرقياً أو قومياً، وإنما إنسانياً كونياً، وأصبحت المثاقفة من أهم مقوماتها، فهي حضارة عالمية تشمل أي إنسان في أي مكان، وبات التواصل مع الآخر لا تحدده اللغة أو الهوية أو الدين أو الجغرافيا، بل درجة إسهامه في هذه الحضارة الإنسانية، ومدى قدرته على الانفتاح والإنتاج والخلق، لأن الهوية الإنسانية الشاملة هي هوية المستقبل، أما الهويات الانطوائية التي تعيش على الماضي، فلن يكون لها مكان في منظومة التعايش والتبادل المعرفي.

إن أهم ما ينتج عن التواصل الثقافي بين شعوب الأرض وحضارات العالم، هو تجديد الفكر والارتقاء بالعقل الإنساني، من خلال البحث والتساؤل والاكتشاف، حيث يتجلى الإبداع الحقيقي وتتفتح زنابق الرؤى العظيمة، ويفتح بدل الباب الواحد ألف باب وباب للتعايش من مختلف الجهات، فكما أن التواصل يعانق السلام وينصت إلى موسيقا أناشيده، فإن السلام يجعل من الثقافة أكثر تحرراً ورُقياً ووضوحاً، حيث يقول صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة: (إن التواصل الثقافي بين الشعوب في جميع أنحاء العالم مهما اختلفت أجناسها وأعراقها، كان ومازال أفضل الطرائق التي تهدف إلى تحقيق التعايش السلمي المتحضر بين شعوب العالم شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، كما يقسمهم البعض).



يهتم بكل ما يدعم الثقافة العربية

سلطان القاسمي: تبقى القاهرة مركزاً للإشعاع الثقافي التنويري



د. هويدا صالح

في لحظة تاريخية فارقة ومؤثرة في قلب كل مصري، وقف صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، يستعيد بعض ذكرياته في القاهرة أثناء دراسته وزياراته لدار الكتب للاستعانة بكنوزها في أبحاثه، خلال تلك الفترة التي درس فيها في كلية الزراعة بجامعة القاهرة، مؤكداً أن القاهرة تُعدُّ مركزاً للإشعاع الثقافي والتنويري، وأن إعادة افتتاح دار الكتب، تمثل طاقة نور جديدة تصون التراث القومي العربي، حدث ذلك أثناء افتتاح دار الكتب والوثائق القومية في الحي العريق (باب الخلق) في القاهرة الإسلامية، حيث شاركه الافتتاح رئيس وزراء مصر د. مصطفى مدبولي، ووزيرة الثقافة د. إيناس عبدالدايم.

وقد تمّ تطوير هذا الصرح التاريخي العملاق بمنحة كريمة قدّمها سموه، بعد تعرض المبنى لحادث تفجير إرهابي في يوم (٢٧ يناير عام ٢٠١٤)، حيث وقع تفجير في مديرية أمن القاهرة المجاورة للمبنى، ما ألحق ضرراً بالغاً في الواجهة الأمامية لها.

ومن المؤسف أن الجزء الذي تمّ تفجيره كان يضم (العرض المتحفي) ومجموعة كبيرة من المقتنيات، لكن لحسن الحظ أن المقتنيات لم يصبها التفجير بأضرار بالغة، لكنه أثر في التصميمات الحديثة، التي أُدخلت على المبنى أثناء عملية تطوير الدار من سنة (٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٧)،

ومن الأماكن التي تضررت بشكل كبيرة إدارة الاطلاع الإلكتروني، كذلك الأثاث بالكامل، وغرفة الاطلاع العادي والمفتوح.

واللافت للنظر، والذي يحتاج إلى كثير من التأمل والقراءة السياقية والثقافية، اهتمام صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي بدار الكتب والوثائق، فحاكم مبدع، يكتب الإبداع المسرحي والروائي، ويعنى بدراسة التاريخ، سيكون أكثر الناس اهتماماً بتضرر مبنى خُصص للكتب والوثائق، فالحاكم المستنير هو الذي يعرف قيمة الثقافة ودورها في حماية الهوية الثقافية لمجتمع ما، وكذلك يعرف قيمة الحفاظ على التاريخ والمخطوطات التاريخية، وعياً منه بأهمية ذلك ودوره في الحفاظ أيضاً على تراث الأمة وهويتها الثقافية، يعنى ويهتم بتضرر مبنى متخصص، فيما يدعم هذه الهوية الثقافية، لذا ليس بمستغرب أن يخصص منحة كبرى لتطوير وتجديد الدار، ولم تكن هذه هي السابقة الوحيدة التي تدل على اهتمام سموه بالثقافة العربية بصفة عامة والمصرية بصفة خاصة، فقد سبق أن أهدى مصر العروبة مجموعة نادرة من مقتنيات المجمع العلمي المصري، بعد احتراقه عقب أحداث ثورة (٢٥ يناير ٢٠١١).

كنت ساعتها في ضيافة معرض الشارقة الدولي للكتاب، الذي كانت تقيمه في توقيتها دائرة الثقافة بالشارقة، وكانت مصر ضيف شرف المعرض للعام (٢٠١٢)، ورأيت كيف مُدت مائدة طويلة في قلب المعرض، وعليها مقتنيات نادرة أهداها سموه للمجمع العلمي الذي احترق، في إشارة دالة على اهتمام سموه بالثقافة المصرية ورغبته الحقيقية في أن يُطبب جراح الشعب المصري. وقد مدت الوثائق التي كانت بحوزة سموه في مكتبته، ومنها الطبعات الفرنسية لبعض الكتب وخرائط الأمير يوسف كمال النادرة، ولا يوجد منها إلا في منزله.

ولم تكن أيضاً هذه هي الحادثة الوحيدة التي تدل على اهتمامه بالثقافة والمثقفين المصريين، فلا يمكن أن ننسى لصاحب الفضل فضله ومننه، حيث أهدى سموه منحة كريمة لاتحاد كتاب مصر، عبارة عن وديعة مالية تبلغ (٢٠) مليون جنيه لاتحاد كتاب مصر لمصلحة علاج الكتاب المصريين.

المدهش في الأمر الرقي والتواضع اللذان يعبر بهما حاكم الشارقة عن حبه لمصر والمصريين، فلا يقوم بكل هذه الأدوار كنوع من المجاملات الدبلوماسية والسياسية، بل يفعل كل ذلك بحب وتقدير كبيرين، فلا يفوت فرصة إلا ويذكر أن لمصر ديناً في رقبته يحاول أن يسدده، ويدرك سموه، أن لمصر عبر مؤسساتها الثقافية دوراً كبيراً في الحفاظ على التاريخ القومي للأمة العربية، وتأتي دار الكتب والوثائق على رأس المؤسسات الثقافية، التي تضطلع بهذا الدور؛ لذا يبدو منطقياً اهتمام سموه بها.



حاكم الشارقة أثناء افتتاح دار الكتب والوثائق القومية



دار الكتب

دعم إعادة بناء دار الكتب والوثائق القومية بعد تعرضها للدمار

الحاكم المستنير يعرف قيمة الثقافة ودورها في حماية الهوية الثقافية للمجتمع العربي

دار الكتب والوثائق القومية



استعراض الإشكاليات والتحديات التي تواجهها

معرض القاهرة الدولي للكتاب يحتفي بالمجلات الثقافية



خالد بيومي

في إطار احتفال معرض القاهرة الدولي للكتاب بيوبيله الذهبي، بمناسبة مرور خمسين عاماً على انطلاقه، أقيمت ندوة تحت عنوان (أزمة المجلات الثقافية العربية)، شارك فيها عدد من رؤساء ومديري تحرير بعض المجلات الثقافية في مصر والوطن العربي. استهل الكاتب نواف يونس مدير تحرير مجلة «الشارقة الثقافية» حديثه، باستعراض تاريخي لأبرز المجلات الثقافية العربية، التي أثرت الوجدان العربي.

ومنها مجلة (الرسالة) التي رئس تحريرها أستاذ الجيل أحمد حسن الزيات، والتي حملت لواء الفكر والأدب العربي، وعرفتنا كنوز الأدب العالمي، واهتمت بمختلف جوانب الثقافة والحياة في المجتمعات العربية، ولم تهمل الفنون والقصة القصيرة وطرائف التراث. وهناك مجلة «العربي» الكويتية التي عرفنا من خلالها إبداع المدن العربية وأبرز ملامحها الحضارية والثقافية، وتعرفنا من خلالها إلى كتّاب بحجم علي أحمد باكثير وثروت عكاشة، ومجلة «أدب ونقد» التي شكلت جسراً للتواصل بين الأدباء والمثقفين العرب، وهناك مجلة «الآداب» البيروتية لصاحبها سهيل إدريس، والتي مثلت منارة ثقافية عربية، وحملت رسالة الكاتب العربي والمبدعين مسؤولية النهوض والتقدم بالأمة، وبداية اهتمام الأمة العربية بالتعارف في ما بينها والقراءة عن المناطق المجهولة منها. وهناك أم المجلات الثقافية (الهلال) التي حملت شعلة الاستنارة، وهي ماضية إلى مستقبلها بعزم لا يفقدها الوعي بإنجاز الماضي، ولا الوعي بضرورة الإضافة في مدى المستقبل الواعد بتحقيق الأحلام القومية الخلاقة.

ثم تطرق نواف يونس، إلى تجربته في مجلة «الشارقة الثقافية»، والتي تعد أحد المشاريع الثقافية المهمة في إمارة الشارقة، وتحظى برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة المستنير، والذي لديه مشروع إبداعي متميز، وقد تلقى سموه تعليمه في القاهرة أيضاً، وتتميز المجلة بتنوع المحتوى الفكري والعلمي، فضلاً عن تنوع الإبداع الفني والأدبي والإخراج المتميز، وهي تعنى بالماضي والتراث وتواكب الواقع، وتطرح تجليات الحداثة والمعاصرة، وهي خدمة ثقافية تؤكد

بها الشارقة حضورها الثقافي، الذي يجعل من المجلة مجلة كل العرب، الموجهة لكل أقطار العرب، وكل القراء العرب في أي مكان. وأضاف يونس: (نطبع في كل عدد عشرة آلاف نسخة، نصيب مصر منها ثلاثة آلاف نسخة، والباقي يوزع في الوطن العربي. كما خصصت المجلة جوائز للإبداع العربي لدعم الكتاب العرب، والترويج لأعمالهم). كما نوه نواف، إلى تطوير الموقع الإلكتروني الذي يتكامل مع المقروء مواكبة للعالم الرقمي.

أما الروائي عزت القمحاوي مدير تحرير أخبار الأدب الأسبق، وهي دورية ثقافية أسبوعية، فيرى أن المجلات الثقافية العربية شكلت جسراً لاتصال الكتاب والأدباء العرب مع بعضهم بعضاً من خلالها، فعندما يكتب شاعر عراقي عن قضية معينة، يرد عليه شاعر مصري في العدد التالي، وكانت هذه المجلات تتبع القطاع الخاص، وأعرب عن انحيازه لفكرة الثقافة كسلعة إلى حد ما، في علاقة مباشرة مع القارئ، مؤكداً أن العمل الثقافي صعب ولم تبق إلا مجلة «الهلال» بعد تأميمها من قبل الحكومة المصرية، ومجلة «العربي» الكويتية، و«الرافد»، و«الشارقة الثقافية».

وأضاف القمحاوي: (هناك إشكالية تعانيها المجلات الثقافية وهي مجلة الكشكول، التي تضم كل شيء). وأشار القمحاوي إلى أن المجلة العابرة للحدود عليها ضغوط أكثر من المجلات المحلية، وتعاني رقابة دولة الإصدار، وكل دولة توزع فيها كل المجلات العربية تعرف قارئها بالحدس، وهنا سؤال غائب: لمن توجه؟ فالمجلة في النهاية هي إصدار صحافي، يسري عليه عامل الزمن، وهناك من يشتري المجلة الثقافية خضوعاً لمنطق العادة أو رخص ثمن المجلة.

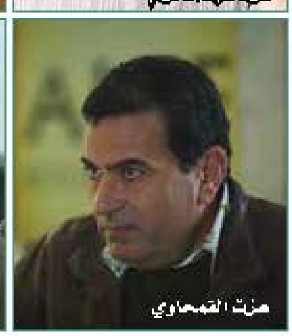
أما مسعود شومان رئيس تحرير مجلة «الثقافة الجديدة»؛ فتحدث عن خطة التحرير في مجلة الثقافة الجديدة، وهي الاهتمام بالمفهوم الأنثروبولوجي الثقافي، وربط مفهوم الثقافة بالجغرافيا وتحقق المادة الإبداعية على المستوى الجغرافي، والتمثيل الإبداعي الفائق لكافة المناطق في مصر. ثم تطرق شومان إلى أزمة القراءة، ودور الذائقة في اختيار المواد للنشر، وكان هناك حرص على التنوع في اختيار مجلس تحرير مجلة الثقافة الجديدة، فهناك شاعر فصحى، وشاعر عامية، وباحث في مجال الفولكلور، وناقد في مجال السرد، وهذا خلق رؤى أكثر اتساعاً، فنحن لا ننحاز إلى نوع معين من الكتابة، ودائماً نقدم الجديد، مثل: الأدب الشفاهي، وأدب الحدود، وثقافة المقاهي. وكشف شومان عن وجود مشكلة في توزيع المجلة وصعوبة



جمهور المعرض


حيدر عبد الحليم


مسعود شومان


عزت القمحاوي


فارس خضر

المسؤولون عن تحرير المجلات الثقافية العربية يلتقون حول حضورها الفاعل في المشهد الثقافي

عزت القمحاوي: المجلات الثقافية شكلت جسراً للتواصل بين الأدباء والكتاب العرب


المشاركون في ندوة المجلات الثقافية

وصولها إلى المناطق النائية، والأقاليم خارج القاهرة. كما انتقد شومان ظاهرة تدوير المقالات في الصحف العربية وتكرار نشرها، وطالب بضرورة التنسيق والتعاون بين المجلات الثقافية العربية لمحاربة هذه الظاهرة.

أما الشاعر فارس خضر: فتحدث عن تجربته في رئاسة تحرير مجلة «شعر» التي صدرت في ديسمبر (١٩٦٤) برئاسة تحرير الناقد الراحل عبدالقادر القط، فقد اتهمه صالح جودت وعزيز أباظة بأنه ينحاز للجديد لأنه يميل إلى الحداثة، وتم إيقاف المجلة عقب نكسة (١٩٦٧)، ثم عادت للصدور تحت رئاسة الدكتور عبده بدوي، عام (١٩٧٥). وتم الهجوم على المجلة لأنها تصدر عن وزارة الإعلام وليس وزارة الثقافة. وتناول خضر مشكلة المجلة مع الرقابة، وذكر واقعة طريفة بطلها الروائي الراحل خيري شلبي، الذي كان يتولى رئاسة تحرير المجلة في تسعينيات القرن الماضي، ونشر قصيدة بعنوان ملابس فتمت إحالته للتحقيق. فعندما تكون المجلة حكومية تكون مشكلتها في الرقابة والجهة التي تصدرها. وأضاف خضر: تم اتهامي بالانحياز لقصيدة النثر وعدم نشر الشعر العمودي، في حين لم تصلني أي قصيدة عمودية لكي أنشرها. ونظراً لكثرة الهجوم على المجلة لأنها تهتم بنشر الشعر فقط، وعرضها لسهام النقاد، تم إيقافها بدعوى إيقاف نزيف إهدار المال العام.

أما الشاعر عيد عبدالحليم رئيس تحرير مجلة «أدب ونقد»: فأشار إلى تهميش الثقافة بوجه عام في الصحف والمجلات المصرية، وصفحة الثقافة دائماً عرضة للإلغاء أو التأجيل في حالة ورود إعلانات للصحيفة، فتتم التضحية بالصفحة الثقافية من أجل توفير مساحة للإعلان. كما يذكر واقعة مع رئيس حزب التجمع الراحل الدكتور رفعت السعيد، قائلاً: (إن مجلة أدب ونقد وردة في عروة الجاكت، ما يعني أنها تمثل عبئاً مالياً على الحزب، ومجرد ديكور).

ومن خلال الحوار الذي أعقب الندوة، شارك جمهور معرض القاهرة الدولي للكتاب في إلقاء الضوء على العديد من الإشكاليات والتحديات التي تواجه استمرار صدور المجلات الثقافية؛ التي تشكل حلقة التواصل الحيوية بين المشاهد الثقافية على خريطة الوطن العربي.

نواف يونس: مجلة الشارقة الثقافية جزء من مشروع ثقافي متكامل تتبناه عاصمة الثقافة العربية


محمد صبحي


ليلى علوي


منى عارف


فاروق حسني

مشاهير شاركوا في فعاليات المعرض

بدأ الاهتمام المتبادل برحلة ابن فضلان

الاستشراق الروسي واللغة العربية



تعود صلة روسيا بالشرق الإسلامي إلى عهود بعيدة، أي إلى العصر العباسي، حينما كان الرحالة المسلمون يرحلون إليها. ولعل أشهر هؤلاء هو أحمد بن فضلان (٣٠٩هـ - ٩٢١م) الذي رحل من بغداد يوم الخميس (١١ صفر ٣٠٩هـ / ٢١ يونيو ٩٢١م)، واستغرقت الرحلة أحد عشر شهراً في الذهاب، وتعتبر رحلته من أهم المراجع عن بلاد الروس، ونقل عنها الجغرافيون والمؤرخون من العرب، كلما تحدثوا عن هذه البلاد.



محمد القاضي

وكانت أقطار من التراب الروسي خاضعة لدولة الإسلام قديماً، وتتباهى روسيا اليوم بإسهام رجال منها بنصيب في التراث الإسلامي أمثال البيروني والفارابي وابن سينا والإمام البخاري. إذاً، فإن اهتمام الروس بالعرب يرجع إلى بداية الرحلات التجارية والبعثات الدينية الأرثوذكسية إلى الأماكن المقدسة في فلسطين، ووصف حجاج بيت المقدس رحلاتهم إلى تلك الأماكن، ومن أشهرهم رحلة (الأب دانييل ١١٠٦م – ١١٠٨م) وقد كتبها بالروسية ثم ترجمت إلى الفرنسية. وكان اعتلاء بطرس الأكبر (١٦٧٢– ١٧٢٥م) عرش روسيا القيصرية، نقطة تحول في التاريخ الروسي، فقد حاول جهده إخراج البلاد من أوضاعها المتردية، وتسريع عملية النمو والتطور والانفتاح على العالم الخارجي، وربط علاقات متوازنة مع الشرق والغرب. فأرسل بعثات تعليمية في الاتجاهين. وطمع بتلك الموجهة نحو الشرق إلى محاولة تكوين أطر تكون قادرة على تسيير المدارس والمعاهد التي اعتزم إنشاءها والاهتمام بالمخطوطات وتحقيقها وبالآداب الشرقية وترجمتها، مما كان له انعكاس على حركة الاستشراق الروسي.

ومع بداية القرن التاسع عشر، بدأ الاهتمام باللغات الشرقية والاستعانة مباشرة بأساتذة شرقيين، أسهموا في تدريس اللغة العربية وتلقين قواعدها بكل إتقان، وشرح كل ما يتعلق بالشرق ديناً وحضارة وشعباً وتاريخاً. وحذت روسيا حذو الغرب في الأخذ بالاستشراق بمعناه العلمي المتجدد، فأعدت له العدة بإرسال البعثات، وإحداث كراسي في جامعاتها تهتم بعلوم وآداب الشرق، وتأليف جمعية لخدمة الاستشراق، ثم أصدرت المجلات لترويج ما ينتجه مستشرقوها ومستعربوها في الناس. وكانت جامعة (خاركوف) أول جامعة أدخلت تدريس اللغة العربية في نظامها التعليمي، ثم تلتها جامعة (قازان)، ثم جامعة (موسكو)، فجامعة (بطرسبورغ) التي أصبحت فيما بعد جامعة لينينغراد. وعكف المستشرقون على دراسة اللغة العربية وقواعدها، ونقلها وشرحها باللغة الروسية، فظهر أول كتاب يبحث فيها سنة (١٨٢٧م) وضعه المستشرق (أ.ف. بولديريفا) تلته كتب عديدة في هذا المجال.

وفي عام (١٨٧١) قام (د. بوغوسلافسكي) بترجمة القرآن الكريم نقلاً عن النص العربي مباشرة، وهي أول ترجمة من هذا النوع، وقريبة من الترجمة التي قام بها عميد الاستشراق الروسي (كراتشكوفسكي) وقد استعان بها في عمله على نطاق واسع، حتى إن المقدمة التي كتبها


مدينة بطرسبورج

لترجمته اعتمد فيها على نفس المقدمة للترجمة الخاصة بـ (بوغوسلافسكي).

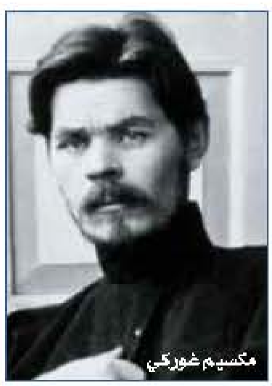
ومن الجدير بالذكر، أن عدداً من المهاجرين العرب لعبوا أيضاً دوراً ملموساً في وضع اللبنات الأولى في أساس الاستشراق الروسي، فقد درسوا وألفوا وكتبوا وساهموا مع مستشرقين روس في إنجاز عدد مهم من الدراسات نذكر منهم:

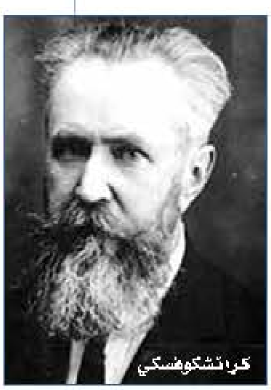
كاظم ميرزا بك (١٨٠٢ – ١٨٧٠م) لبناني. سليم نوفل (١٨٢٨ – ١٩٠٢م) لبناني. جرجس مرقص (١٨٤٦ – ١٩١٢م) سوري. أنطوان خشاب (١٨٧٤ – ١٩١٩م) لبناني. ميخائيل يوسف عطايا (١٨٢٥ – ١٩٢٤م) سوري. بندلي جوزي (١٨٧١ – ١٩٤٢م) فلسطيني. توفيق جبران قزما (١٨٨٢ – ١٩٥٢) لبناني. كلثوم نصر عودة فاسيليفا (١٨٩٢ – ١٩٦٥م) الناصرة (فلسطين) ويطلق عليها أم المستعربين الروس، وكانت تلميذة المستشرق الشهير (كراتشكوفسكي) ومساعدته، وأستاذة اللغة العربية وآدابها في جامعة موسكو ومعهد العلاقات الدولية، وقد تركت مؤلفات عديدة وآثاراً قديمة. الشيخ محمد عياد الطنطاوي (١٨١٠ – ١٨٦١م) مصري وهو شيخ أزهري الذي أصبح أستاذاً للغة العربية في جامعة بطرسبورغ، واستطاع أن ينشئ جيلاً من المستشرقين، وغرس في قلوبهم حب اللغة العربية وإتقانها والتضلع في المسائل الإسلامية والأفكار الشرقية المليئة بالعلم والحكمة. ولعل أهم ما كتب عنه هو ما أنجزه المستشرق الكبير (كراتشكوفسكي) في كتاب حول سيرة حياته، وقد ترجمته إلى العربية كلثوم نصر عودة فاسيليفا.

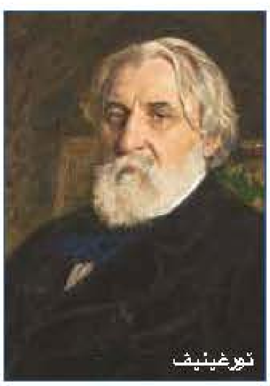
وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ظهرت ظروف أنسب لعمل المستشرقين في روسيا، ولا سيما بعد فتح قسم اللغة الشرقية بجامعة بطرسبورغ عام (١٨٥٥م)، وفرع تأريخ الشرق التابع للقسم نفسه عام (١٨٦٣م). وفي عام (١٨٨٥م) تحول المتحف الآسيوي إلى أول مؤسسة، اجتمع حولها جميع المستشرقين الروس وتحولت نشرتها الدورية إلى أول مجلة علمية للاستشراق تصدر باللغة الروسية كما استمر تطور المتحف الآسيوي، حتى بلغ عدد موجودات مكتبته لغاية ثورة أكتوبر أكثر من مئة ألف مجلد. تقول الدكتورة بنت الشاطئ في كتابها (تراثنا بين ماض وحاضر): (استطاعت روسيا منذ إنشاء المتحف الآسيوي في بطرسبورغ سنة (١٨١٨م) أن تدخل في السباق الدولي على مخطوطات تراثنا فتظفر بمئات الألوف من دخائره، وقد بلغ رصيد معهد شعوب آسيا التابع لأكاديمية العلوم لـ (الاتحاد السوفييتي) اثني عشر ألف مخطوط حتى سنة (١٩٦٣م)، بينها خمسة آلاف مخطوط عربي،

اعتلاء بطرس الأكبر عرش روسيا القيصرية كان نقطة تحول في تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب

المهاجرون العرب لعبوا دوراً ملموساً في تأسيس الاستشراق الروسي


مكسيم غوركي


كراتشكوفسكي


تورغينيف


بطرس الأكبر


بارتولد


بوشكين



بيت المقدس

الى جانب سبعة آلاف مخطوط عربي في مكتبات أخرى بلينينغراد. وبلغ رصيد معهد الاستشراق في طشقند ثمانين ألف مخطوط باللغة العربية واللغات الشرقية).

وقد اهتمت بتصنيف المخطوطات العربية في الإمبراطورية الروسية ثم في الاتحاد السوفييتي عدة مصنفات وأدلة آخرها: دليل المخطوطات العربية لمعهد الاستشراق التابع لأكاديمية العلوم بالاتحاد السوفييتي. صدر هذا الدليل سنة (١٩٨٦م) عن دار النشر (ناؤوكا) في جزأين، الأول: في (٥٢٧) صفحة مكون من ثلاثة أقسام، يهتم القسم الأول (وهو باللغة الروسية) بالتعريف الإجمالي بمكتبة المعهد وتاريخ تكوينها، أما القسم الثاني فيستعرض محتويات المكتبة مصنفة إلى مجموعات تتعلق بالأصناف المعرفية، والقسم الثالث يتعلق بعرض مختصر باللغة الإنجليزية عن محتويات الدليل.

وينبغي الانتباه بصدد دراسة التراث العربي الإسلامي في الاتحاد السوفييتي، إلى أن ذلك لا يعني بالنسبة لهذا البلد نفس ما يعنيه بالنسبة لأوروبا والعالم الغربي عموماً، فهو ليس تراثاً (أجنبياً) تماماً بالنسبة للاتحاد السوفييتي، وإنما أيضاً في جوانب أساسية منه تراث كل رابع فرد من السكان السوفييت. وجدير بالذكر أيضاً، أن الجذور الأولى للاستشراق الروسي، بدأت من نبتة أصيلة غير مقتبسة عن الاستشراق الغربي، فروسيا تعتبر شرقية الملامح اجتماعياً وثقافياً وحضارياً، خاصة القسم الآسيوي منها. وكما قال المستشرق الروسي (غيريز تيفيتش) (إن دراسة الحضارة العربية هي دراسة لتاريخنا).

إن هذا الشغف بالشرق، هو الذي يفسر لنا وقائع بالغة الدلالة وهي البيت الشعري العربي المنقوش على قبر أديب روسيا الكبير (تورغينيف ١٨١٨ – ١٨٨٣م)، والأشعار العربية التي اعتاد الأديب الروسي البارز (غريبايدوف ١٨٢٩ – ١٩٧٥م) الاستشهاد في كتاباته، وشخصية ناظر المدرسة الثانية في رواية: (ن. ليسكوف ١٨٣١ – ١٨٩٥م)، «لا ملجأ» والذي أمضى كل حياته في جمع المواد المتعلقة بتاريخ العباسيين، وكيف ننسى الشاعر الكبير (بوشكين) المتيم بالشعر العربي والأساطير العربية، والذي أكد أن العرب هم الذين علموا شعراء الغرب في العصر الوسيط (نشوى الحب ورقته، والذوق الرائع، والبيان الشرقي الجميل)

وفي سنة (١٩١٨م) وبعد ثورة أكتوبر الاشتراكية، دعا الكاتب الكبير مكسيم غوركي إلى إنشاء دار للنشر تتولى ترجمة الآداب العالمية، وبالأخص آداب دول الشرق، بما في ذلك الأدب العربي إلى اللغة الروسية، وبهذا يكون غوركي الرائد الحقيقي في مد جسور الصداقة بين الشعب السوفييتي والشعوب الأخرى، بمن فيها الشعب العربي.

وكان الأديب الكبير تولستوي (١٨٢٨ – ١٩١٥م) أول أديب روسي يعقد صلات وروابط شخصية مع كتاب ومفكري البلدان الآسيوية والإفريقية والعربية (مصر)، ومدّ بذلك جسراً حياً بين الثقافة الروسية وثقافات الشعوب الشرقية متأثراً بكتاب (ألف ليلة وليلة).

وتميزت المدرسة السوفييتية عن المدرسة الغربية للاستشراق بنظرتها الجديدة للشرق وحضارته، واعتمادها على المنهج المادي – التاريخي في البحث العلمي، وللمرة الأولى في تاريخ علم الاستشراق، بدأت دراسة حركات التحرر العربية وتاريخ نضالها ضد الاستعمار الكولونيالي، وكذلك الاهتمام بدراسة اقتصاد البلدان العربية.

وهناك ميزة أخرى، وهي أن أعمال عدد من أقطاب المدرسة الاستشراقية الروسية، ممن شرفوا العلم وشرفوا بلدهم بعلمهم الواسع وغزارة كتاباتهم، تميزت بنزاهة عالية اعترف لهم بها الجميع، وكان لهم الفضل في التعريف بجزء مهم من تراثنا الحضاري العربي والإسلامي في مختلف أنحاء المعمورة نذكر بعضهم:

رازين: (١٨٤٩ – ١٩٠٨م) روسي الجنسية من أصل فرنسي، الذي يعتبر المؤسس الرئيسي للمدرسة الاستعرابية الروسية الجديدة، التي تهيئ أطراً استشراقية جديدة. ويقيّم بارتولد رازين «بأنه دخل تاريخ الاستشراق الروسي كمستعرب لامع وأستاذ بارز وإداري، وعالم

بدأ تدريس اللغة العربية رسمياً في بدايات القرن التاسع عشر وترجم القرآن الكريم عن العربية مباشرة

دراسة التراث العربي الإسلامي في روسيا لا تنظر إليه على أنه تراث أجنبي

يرتبط باسمه بحق ازدهار الاستشراق الروسي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر»، وقد أبدع فعلاً في مجال عمله، وكان له دوره الكبير في فهرسة وتصنيف ووصف المخطوطات العربية الإسلامية، وفي استخدامها كمصادر أصيلة لدراسة تاريخ أوروبا الشرقية في العصر الوسيط، بأسلوب لا يضاهيه فيه أحد كما يؤكد المعنيون بذلك، وكان على اتصال وثيق بالمستعربين الأوروبيين في زمانه.

جرجس: (١٨٣٥ – ١٨٨٧م) روسي الجنسية ليتواني الأصل، له جهوده العلمية الكبيرة ويعد (مؤسساً للاستعراب الحديث في روسيا) ألف كتاباً عن (الأدب واللغة العربية) اكتسب شهرة واسعة ليس في روسيا وحسب وإنما في أوساط المستشرقين في كل مكان، كما قام بتأليف (تاريخ الأدب العربي) بطرسبورغ (١٨٧٣م)، وبترجمة (القوانين الإسلامية) في عام (١٨٨٢م). إن هذين الكتابين يعتبران من أهم المراجع الروسية في تاريخ الاستعراب الروسي، حتى الثلث الأول من القرن العشرين. اشتهر جرجس في تعريفه القارئ الروسي إلى كتاب (الأغاني) للأصفهاني. وقام في عام (١٨٨٧م) بتحقيق وكتابة المقدمة للمخطوطة العربية التاريخية (أبو حنيفة الدينوري) أكسبه منهجه العلمي الرصيد شهرة واسعة.

كريمسكي: (١٨٧١ – ١٩٤١م) أديب ومستشرق معروف، يجيد العديد من اللغات الشرقية، وفي مقدمتها اللغة العربية الفصحى مع بعض لهجاتها، حيث عاش لسنوات في سوريا ولبنان، مارس تدريس اللغة والأدب العربيين لمدة عشرين عاماً، كما درس تاريخ الشعوب الإسلامية وثقافتها. من أشهر مؤلفاته (تاريخ الإسلام) في ثلاثة أجزاء، و(تاريخ العرب والأدب العربي الدنيوي والديني)، و(تاريخ الأدب العربي الحديث)، كما ترجم أشعاراً عربية وفارسية وتركية.

بارتولد: (١٨٦٩ – ١٩٣٠م) يعد من أبرز الشخصيات العلمية، التي ظهرت بين الجيل الثاني من المستشرقين الروس والجيل الأول من المستشرقين السوفييت. عرف بثقافته الرفيعة والمتشعبة وبعقليته التحليلية، وبإجادته لعدد من اللغات الشرقية، بذل جهوداً ملموسة لإقامة العديد من المؤسسات الأكاديمية، وكان رئيساً لهيئة الاستشراق التي أسست في (المتحف الآسيوي عام ١٩٢١م)، كما أصدر عدداً من المجلات الاستشراقية مثل مجلتي (عالم الإسلام ١٩١٢ – ١٩١٣م)، و (العالم الإسلامي ١٩١٧م)، و(دورية هيئة الاستشراق ١٩٢٥ – ١٩٣٠م)، وألف أكثر من أربعمئة دراسة علمية عن تاريخ شعوب الشرق وجغرافيتها وثقافاتها وديانتها، معتمداً بالأساس على المصادر الشرقية الأصيلة وفي مقدمتها العربية – الإسلامية، وفي سنة (١٩٦٣م) طبعت مؤلفاته في (٩) مجلدات ضخمة.

وحسب الباحث سهيل فرح المتخصص في الاستشراق الروسي، أن أهم الدراسات الإسلامية (برأينا) كتبها الأكاديمي بارتولد. فبعد توقف قلب هذا المستشرق الكبير عن الإبداع.. لم تشهد الدراسات الفلسفية السوفييتية أبحاثاً من مستوى عالٍ من الأهمية.

كما اهتم اهتماماً كبيراً بدراسة المصادر والمراجع العربية، التي لها علاقة مباشرة بتاريخ الاتحاد السوفييتي، فقد وضع خطته المفضلة لبحث ونشر مجموعة كاملة من هذه المراجع باللغة العربية. قال عنه الباحث سهيل فرح: يعتبر هذا العالم الكبير عن حق الركن الأساسي للاستشراق الروسي والسوفييتي معاً، فقد أعطى للتراث العربي عصارة تفكيره وتجربته العلمية، واستطاع أن يكتب دراسات وأبحاثاً، وأن يحقق المخطوطات ما يعجز عنه معهد علمي كامل.

ويستحق منا نحن العرب كل احترام وتقدير، فقد ساهمت كتاباته في تشكيل الوعي الأدبي والتاريخي والعلمي، لدى مجموعة كبيرة من المثقفين والباحثين العرب، وهو الذي ساهم أيضاً في ترسيخ مكانة الاستشراق والثقافة العربية في العالم السوفييتي المعاصر، كما أن أثره كان واضحاً في كل الكتابات الجديدة حول الشرق العربي في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين.

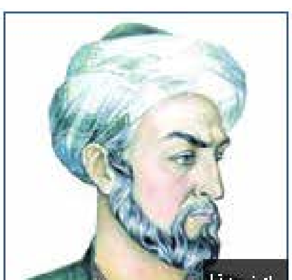
وقد كان عالماً متواضعاً، ناجحاً، عاش للعلم وخلده التاريخ ضمن العظماء، وأوصى أن يزينوا شاهدة قبره بهذا المقطع من شعر أبي العتاهية:

«الموت باب وكل الناس داخله».

تميزت أعمال عدد من أقطاب المدرسة الاستشراقية الروسية بالنزاهة

تتباهى روسيا اليوم بإسهام رجال منها بنصيب في التراث الإسلامي أمثال البيروني والفارابي وابن سينا والبخاري


الفارابي


ابن سينا


بنت الشاطئ


البيروني



د. عبدالعزيز المقالح

كتابٌ من شرق الحكمة والثقافة الإنسانية

منذ وقت ليس بالقصير ومحاولاتي لا تتوقف عن الدعوة إلى الاتجاه شرقاً للبحث عن ثقافة لم يدركها التكلس والعطب، ثقافة لاتزال طرية وتحمل الكثير من الرؤى والأفكار الخالية من كل ما يتصادم مع القيم الروحية والإنسانية. لم أشن في هذه المحاولات أن أشير بوضوح إلى أن الغرب الذي استولى على مشاعرنا بثقافته لفترة طويلة من الزمن المعاصر لم يعد يمتلك أي شيء جديد يقوله أو يضيفه، لقد جفّت ينابيعه الثقافية، وصار ما يقدمه في هذا المجال عبثاً على الحياة والكتابة. وكان النابهون من مبدعي الغرب قد تنبهوا إلى هذه الحقيقة منذ وقت مبكر، فاتجهوا إلى الشرق يستمدون منه التوهج والألق ويجدون في مخزونه الإبداعي الكثير مما افتقدوه في ثقافتهم الغاربة، أو التي كانت في طريقها إلى الغروب.

لن أتكلم في هذه الزاوية، وفي هذا الحديث عن سحر الرواية الشرقية ولا عن جماليات الشعر وحرصه على مواكبة مسيرة الإنسان دون أن يضحي بخصوصيته الفنية، كما لن أتحدث عن السينما الشرقية عامة واليابانية خاصة؛ فذلك شأن المتخصصين الذين يقولون إن (طوكيو) تفوقت على (هوليوود)، وقد شاهدت بعض هذه الأفلام؛ فأذهلني ما تميزت به من تخطيط وتقنية وبذخ في الإنفاق، ولن يتضمن حديثي هذا شيئاً عن الموسيقا ولا عن التصوير وبقية الفنون التي تشكل عالم الشرق، وتعكس معالمه وإيحاءات طبيعته وتكويناته ذات التنوع المثير والمدهش، ولكني سأتوقف عند جهد لمفكر من هذا الشرق، وفي واحد من كتبه التي أثرت الوجدان الروحي، ووقفت بقارئه عند محورين كبيرين ومهمين هما : محور التأمل، ومحور الصمت. وستأخذنا القراءة الموجزة إلى عالم الصمت من خلال كتابه (الصمت كرياضة روحية) ترجمه الدكتور عبدالوهاب المقالح أستاذ اللغة الإنجليزية في كلية اللغات جامعة صنعاء، والذي أمضى جانباً من حياته في الهند يتعرف الأبعاد الثقافية وأنماط الحياة في ذلك البلد العريق.

> التوجه شرقاً للبحث عن ثقافة لم يدركها التكلس والعطب وتحمل الكثير من القيم الروحية

المفكر المقصود، وصاحب كتاب (الصمت كرياضة روحية) هو (سوامي براما ننداً)، وتوحي سطور كثيرة في كتابه هذا بأنه كان على صلة وثيقة بتعاليم الإسلام وبالثقافة الإسلامية وما أنجزه المتصوفون العرب في هذا الحقل من إبداع وفكر، ومن تمجيد للصمت وانتصار على الصخب والضوضاء. وما أحوجنا نحن العرب في هذه المرحلة من حياتنا إلى الصمت وثقافة الصمت وإيقاف هذا الحال من الصخب المميت للمشاعر، والذي أوقع الأمة في مناخ من التناقضات واللا فهم ودفع بكثير من مثقفي هذه الأمة إلى الدخول في صراعات كلامية عابثة وغير ذات موضوع.

يقول الدكتور المترجم تعريفاً بمحتوى الكتاب وما يقدّمه عن تصور عميق للصمت:

(إن الثقافة العربية لم تعرف الصمت باعتباره عاملاً مهماً وضرورياً لمعرفة الذات والعالم والحفاظ على الطاقة الجسدية والذهنية من الهدر والتبديد، وتحقيق التوازن النسبي والانسجام، والانكباب على العمل المجدي بكفاءة عالية ...إلخ). ويشير المترجم أيضاً إلى أن (الصمت الحقيقي ليس الكف عن الكلام أو اعتزال الناس والهروب من الضجيج والانسحاب من الحياة العملية، بل الصمت تسكين الجسد والحواس والعقل بطريقة تجعلها أكثر يقظة، وأقدر على استيعاب المعرفة الحقة والنبيلة والتخلص – من ثم– من كل ما هو زائف ولا قيمة له).

يبدأ كتاب (الصمت كرياضة روحية) بما يشبه قصيدة عميقة المعنى باذخة اللغة، وهنا جزء منها:

صه، صه! تلك هي ساعة الصمت
حين تبحث الروح عن تجددها؛
أيُها العقل المضطرب كم أنت شموس
تلهث وراء اللعب والمكسب
ما أشد صياحك وجنونك من أجل المتعة
ما أعظم ورطتك المحمومة!

في هذا الجزء من القصيدة / المفتاح، وفي بقيتها تمجيد شعري منطقي يليق بالصمت، بوصفه مدخلاً إلى مملكة السلام المقدسة حيث يسود الهدوء، وحيث تتمكن الروح من أن ترى، وتحس وتسمع وتلمس ذاتها.

لقد عشت فترات قصيرة في عدد من المجتمعات الأوروبية، وما أدهشني ليس ما بلغته تلك المجتمعات من تقدم مادي قدر دهشتي بالهدوء الذي يسود الشوارع والأسواق والمطاعم والمتاجر الكبيرة. كنت أحرص في كل مدينة على الذهاب إلى سوق الخضار؛ لأنه في أقطارنا أشد ضجيجاً من بقية الأسواق الضاجَّة والصاخبة، وكنت أجدُ هذه الأسواق في المدن الأوروبية على درجة من الهدوء ويرتبط بملحق لبيع الزهور، وعندما تدخل هذا الأخير تشعر بأنك في أحد المعابد. ولهذا فإن تلك المجتمعات كما رأيتها وعشت في بعضها لا تحتاج إلى تعاليم في الصمت، وإنما نحن فقط الذين نحتاج إلى تلك التعاليم، وقد حدثني واحد من أساتذة علم النفس عن سبب الصخب الذي تتميز به شوارعنا وأسواقنا والصراخ العالي الذي تطلقه الأغلبية، وإنه عائد إلى رغبة مكبوتة للتعبير عن قلق ما وشعور بضرورة الافضاء عن مكنونات حبيسة في الأعماق. يبدأ الكتاب موضوع تأملاتنا بالسطور الآتية: البذرة في رحم الأم الأرض، ترقد في صمت تمتص الغذاء وبركات الطبيعة الأخرى حتى تمتد روحها وتنشق النبتة خارجه. وروح العبقري التي تتغذى في التأمل الصموت، تنتظر مصير لحظة قطفها الموعودة. هل هناك أعمق وأبسط من مدخل كهذا لفصول كتاب يريد أن يعلمنا فضيلة الصمت، وما يترتب عليها من نتائج إيجابية في حياتنا وفي سلوكنا وفي أعمالنا؟ ومؤلف هذا الكتاب لا يكتفي بالحديث عن الصمت كرياضة روحية وقيمة أخلاقية فحسب، بل يقدِّم قدراً مفيداً من الإرشادات للوصول إلى النتائج المتوخَّاة من الصمت، وفي مقدمة تلك الإرشادات الإيمان بالله والثقة بأنه سبحانه حاضر معنا.

وهنا فقرة يتضح فيها هذا الجانب الارشادي: (علينا أولاً، أن نثق بالله، أن نؤمن بأنه أكثر حضوراً وتحققاً من الأشياء المادية التي نراها ونلمسها، وعلينا، بعدئذ، أن نكون على استعداد لأن ننذر أنفسنا له كلية طائعين مختارين، ولنعلم أننا لا يمكن أن نفعل ذلك جزئياً، لا بد أن نهب أنفسنا كلية في سبيله، حينها فقط يترسخ يقيننا به. شتاتنا وحيرتنا هما ما يجعلان أمور الروح تبدو وكأنها عسيرة المنال، أمّا لذي القلب السَمح، فما أكثر ما تبدو في متناول اليد).

وتذكِّرني الإشارة الأولى في هذه الفقرة عن حضوره تعالى معنا بالآية الكريمة التي وردت في مطلع سورة (الحديد)، وجاء فيها (وهو معكم أين ما كنتم)، وبما أن هذا الجانب من الكتاب إرشادي، وبتعبير آخر توجيهي فإنه يشير إلى المعوقات الكثيرة التي تقف في طريق مَن يرغب في الوصول إلى واحة هذه الحقيقة الروحية.. يقول: (لا يهمّ كم من المرات أخفقنا، لا بد أن نواصل طريقنا، بعض الناس سرعان ما يدركهم الفزع فيحيدون عن الطريق بمجرد أن تعترضهم بعض الصعوبات، لكن العوائق هي في الحقيقة نعمة عظيمة؛ لأنها تقوّي هممنا وتزيدنا حصانة. كيف نستطيع أن نقوّي إرادتنا إذا نحن لم نصمد أمام عائق صغير؟).

> ركز سوامي براما في كتابه على محور التأمل ومحور الصمت

> توحي سطور كثيرة في كتابه بأنه على صلة وثيقة بتعاليم الإسلام

> يدعو للثقة بالله والإيمان بأنه أكثر حضوراً وتحققاً من الأشياء المادية التي نعيشها

نحو تفاهم اجتماعي ثقافي

العِلمُ العربي وعصور التنوير

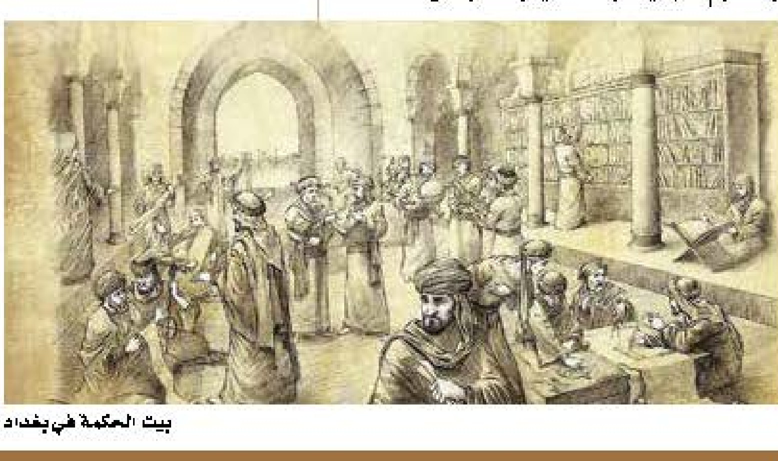


يقظان مصطفى

تبدو دراسة (العلم العربي)؛ أي المكتوب بالعربية، ضرورةً، ليس فقط لرسم اللوحة التاريخية الإجمالية لتطور العلوم، بل لتثبيت وقائع تاريخ كلٍ من الفروع العلمية التي كانت محل اهتمام العرب والمسلمين، على طريق إظهار الجذور الثقافية للعلوم، بهدف إنعاش التماسك الاجتماعي والاحترام المتبادل بين الشعوب.

هذا محاولة لتعزيز الإدراك بما قدمته الحضارة الإسلامية العربية من إسهامات علمية في تشكيل الحضارة الإنسانية المعاصرة، وسينجلي لنا عصر ذهبي على مدى ألف من الأعوام امتدت من نحو العام (٧٠٠م إلى ١٦٠٠م). خلال تلك العصور التسعة التي كان فيها الغرب يعيش ما سمّاه مفكّروه مرحلة (عصور الظلام)، كان الشرق العربي يعيش عصور علم وإشعاع و(تنوير)، واكبتها اختراعات وابتكارات أسّست لـ (عصر النهضة) الذي نتمتع به اليوم.. لكنها قرون تجاهلتها وغبنتها العصور التي تلتها.

لقد كانت الحضارة العربية الإسلامية شريكاً أصيلاً فيما وصلت إليه الحضارة الإنسانية اليوم من تقدم علمي وتقاني، بفضل نحو ألف سنة من العلوم والتكنولوجيا في حياة روّاد العصور الوسطى.. فمنذ القرن التاسع الميلادي كان للعلم لغةٌ هي العربية ما بين حدود الصين والأندلس: تداولاً بين العلماء المتنقلين بين أرجاء الإمبراطورية، ومكاتبةً ومراسلاتٍ علميةً بينهم، وبات ممكناً أن نقرأ، في لغة واحدة، في (سمرقند) كما في (غرناطة)، مروراً ببغداد ودمشق والقاهرة، ترجماتهم للإنتاج العلمي للحضارات الأسبق عليها؛ هندية وصينية وإغريقية.. كما نقرأ بها أبحاثهم الجديدة بمضامينها المبتكرة.



بيت الحكمة في بغداد



اليوم توضح الدراسات الاجتماعية المنصفة لـ (العلم العربي) دور المجتمع الإسلامي والمدينة الإسلامية في تلك الحركة التاريخية التي أتاحت الالتقاء والتزاوج لتيارات علمية كانت مستقلة حتى ذلك الحين؛ ففي القرنين الحادي عشر والثاني عشر تابع علماء عرب ومسلمون توسيع النتائج التي كان قد تم التوصل إليها، ودمجها في بنىً نظرية، غالباً ما كانت غريبة عن حقولها الأصلية؛ وتلكم ظاهرة تبدّت في الطب وعلوم العقاقير والكيمياء.. وأيضاً في العلوم الرياضية، كما تشهد على ذلك مؤلفات البيروني، أو أعمال السموأل (حول الطرق الهندية في الاستكمال التربيعي)، وكذلك الصياغة التي قدمها ابن الهيثم لمبرهنة (البقية الصينية) في نظرية الأعداد.

كما أن الأسلوب الذي اتبعه المسلمون في إدارة عالم يمتد من الصين إلى إسبانيا، وعلى أمد قرونٍ، على صعيد إدخالهم مفهوم (المؤشر الاقتصادي) في مكافحة التضخم الذي كان متفشياً في أرجاء الإمبراطورية الرومانية قد لفت أنظار مفكرين عتيدين ومنصفين.

وتقول سيدة الأعمال كارلتون فيوريذا الرئيسة التنفيذية لـ(هيوليت باكارد) والمؤرخة المرموقة: (.. إن الحضارة التي أتحدث عنها هي حضارة العالم الإسلامي منذ العام (٨٠٠ م وحتى العام ١٦٠٠م)، وشملت بلاطات بغداد ودمشق والقاهرة والسلطنة العثمانية). وتساءلت: لماذا لا نجد في مناهجنا الوطنية المعلومات التي تفصح عن إسهامات الحضارة العربية الإسلامية في صناعة التكنولوجيا.

حقاً هي عصور ذهبية غطت العصور الوسطى، خلالها كان المسلمون روّاد ميادين علمية متنوعة: الطب والميكانيكا والكيمياء والهندسة والعمارة والفلك، والرياضيات بتعدد فروعها مع ابتكار فروع جديدة فيها، والجغرافيا وفن رسم الخرائط.. والتربية وإقامة المنشآت التعليمية والمستشفيات التعليمية؛ تزودهم تقصّياتٌ معزّزةٌ بالتجارب العلمية الصارمة.

ومنذ ألف سنة وصف الزهراوي الطبيب الجراح الشهير في قرطبة في كتابه (التصريف) أصول النظافة، وخصّص فصلاً عن مستحضرات التجميل؛ معتبراً إياه فرعاً من فروع الطب. وألّف الكندي الكوفي المولد، والفيلسوف والطبيب والصيدلاني والكحّال (طبيب عيون) والفيزيائي والجغرافي وعالم

كان الشرق العربي يعيش عصور العلم والإشعاع والتنوير بينما الغرب يكابد عصور الظلام

لاتزال المحاولات مستمرة في تعزيز الإدراك بما قدمته الحضارة العربية الإسلامية

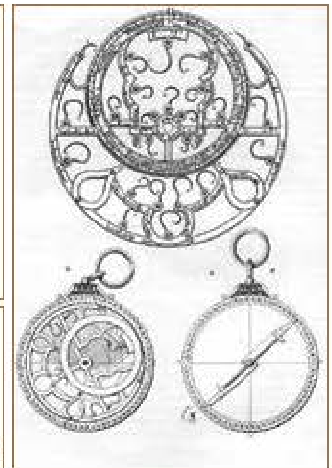




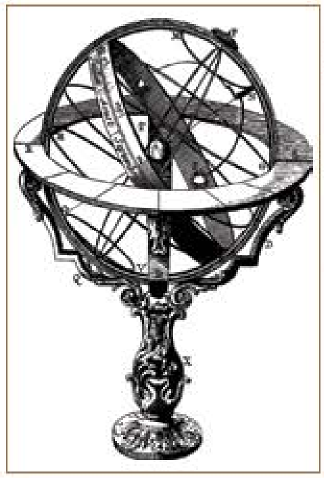


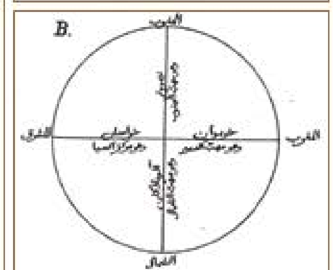


من المؤلفات العربية القديمة









من الخرائط العربية القديمة

الرياضيات ولغات التعمية (التشفير).. والموسيقا أيضاً، كتاباً في العطور بعنوان (كتاب كيمياء العطر والتصعيدات).

وابن الهيثم، الأشهر في الغرب، أجرى قبل (١٠٠٠) سنة تجارب دقيقة جداً مكّنته من إثبات أن (الإبصار يتم بانعكاس الضوء على الأشياء ومن ثمّ بدخوله العين)؛ رافضاً بذلك نظرية الإغريق في جملتها.. ما دعا المؤرخ جورج سارتون للقول في كتابه (تاريخ العلوم): لقد أحدث الحسن بن الهيثم Alhazen تأثيراً عظيماً في الفكر الأوروبي؛ من بيكون إلى كيبلر.

إن التماثل الصوتي بين السلم الموسيقي والألف باء العربية المستخدمة (دال، راء، ميم، فاء، صاد، لام، سين) يعد تماثلاً مدهشاً.. وقد ناقش الكندي الدلالات الكونية للموسيقا، واستخدم الحاشية الألفبائية للثُمن الواحد. بعده بسبعين سنة جاء الفارابي فطوّر الربابة؛ سلف عائلة الكمان، واخترع طاولة القانون الموسيقي، وألّف خمسة كتب في الموسيقا. وفي القرن الثاني عشر تُرجم كتابه (كتاب الموسيقا الكبير) إلى العبرية.

كما كان الطب متاحاً للجميع بلا مقابل، والعلاج متقدماً جداً بمعايير ذلك العصر، وتوضع المعارف الطبية في (البيمارستانات) رهن إشارات المرضى: الأدوات متطورة، والعلاجات دقيقة واللقاحات منتظمة والخياطة الداخلية وتجبير العظام معروفة.. كما كان التعليم الطبي المتطور يجري في المستشفيات التعليمية.

الحضارة العربية الإسلامية كانت ولاتزال شريكاً أصيلاً فيما وصلت إليه من حضارة إنسانية

وفي مدن القرنين التاسع والعاشر، مثل قرطبة الأندلس وبغداد العراق، قدمت الحياة تجربة ممتعة؛ تجربة حضارة راقية تتصف بحرية التعليم وبالرعاية الصحية.. ووفرت مرافق للراحة كالحمّامات والمكتبات، والشوارع المضاءة ليلاً. كانت القمامة تجمع بعربات تجرّها الحمير، وعُرف فيها نوع كافٍ من الصرف الصحي والمجاري تحت الأرض.

في تلك المدن كان الجيران يعيشون بسلام في بيوتهم ووئام في ما بينهم بعيداً عن الشوارع العامة.. أما الأعمال والتجارة فكانت تنجز في الشوارع الرئيسة والساحات العامة.

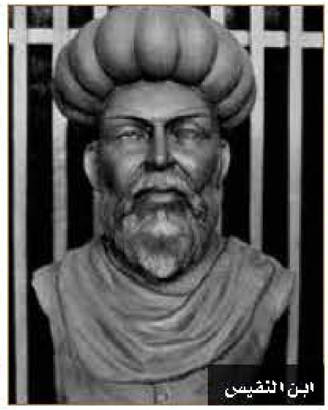
وللحدائق العامة والخاصة، كان نصيب؛ فهي كانت تحاكي فردوساً فيه تضخ آلاتٌ رفع ضخمةٌ الماء من الأنهار إلى الحقول والمدن.. وما تحقق من تقدم وازدهار في هندسة العمارة، قد ظهر جلياً في المساجد الضخمة؛ فهيمنت القباب على خط السماء، وربطت الجسور المهيبة بين الصدوع الجبلية.

وبحث البيروني نظرية دوران الأرض حول



رسم يُظهر ابن الهيثم ممثلاً العقل والمنطق، ويقابله غاليلو غاليلي، الذي يُمثل الحواس

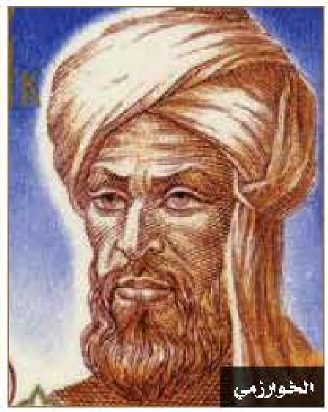

ابن الهيثم


ابن النفيس


البيروني


ابن رشد


ابن سينا

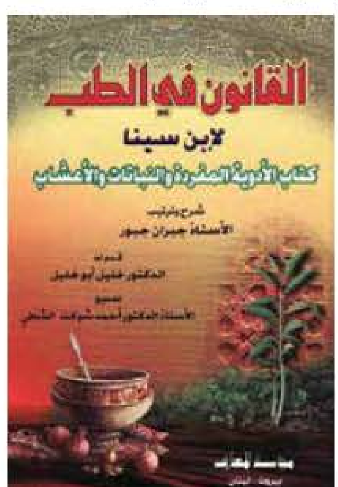

الخوارزمي


جابر بن حيان


الزهراوي

محورها قبل غاليليو بستمئة سنة ودرس حركتي المد والجزر. آخرون لاحظوا زرقة السماء وعلّلوها وبيّنوا كيف يحدث قوس المطر (قوس قزح)، وآخرون قاسوا محيط الأرض.. أما الاتصالات بالمراسلة فوصلت إلى درجة من الرّقي عالية، فكُتب الكثير منها بالشيفرة، وتشهد على ذلك أساليب الكندي في كتابة الشيفرة، وفي فكّها أيضاً.

وقبل القرن الثامن الميلادي راقب العلماء المسلمون السماء بعيون مراصدهم المشهورة، وبالخصوص الشمس والقمر.. وقد حققوا اكتشافات صنعت عهوداً جديدة في التاريخ والفكر كأول تسجيل لنظام النجوم خارج مجرتنا، وطوروا أدوات مثل الكرات السماوية والمحلّقات (ذات الحلق) والأسطرلابات الكونية والسُّدسيات، فكان أول مرصد وأول جداول فلكية دقيقة.. وبفضل هذه العقول الإسلامية البارزة نجد أكثر من (١٦٥) نجماً تحمل أسماءً عربية، لا تزول.



عبر هاتيك العصور تطورت العلوم الصحية والعلوم الفيزيائية – الطبيعية التي وضعت باللغة العربية في (بلاد الأندلس)؛ أي في كامل إسبانيا المسلمة، بمعنى الواقع السياسي والثقافي الذي طالت حدوده جبال البيرينيه في القرن الثامن الميلادي، حتى أضحى علمُهم علمَ العالَم على امتداد سبعة قرون.. ولغتهم لغة العالم.

وتلك ميزة للعلم العربي بقيت في الظل هي (العالمية): مصادرُ ومنابعُ وتطوراتٌ وامتداداتٌ.. حتى باتت ليس مجرد نقلٍ للنتائج العلمية بل اندماج تقاليد علمية مختلفة غدَت موحَّدَةً تحت قبة الحضارة الإسلامية الممتدة: هي كانت نتيجة متعدِّدة ومستهدفة لحركة ترجمة كثيفة، علمية وفلسفية، أنجزها مشتغلون محترفون، مدعومة من السلطة ومدفوعة بالبحث العلمي نفسه؛ مولِّدةً مكتبة عامرةً تتناسب مع حجم عالم تلك الحقبة.

> منذ القرن التاسع كان للعلم لغة واحدة هي اللغة العربية ما بين حدود الصين والأندلس



د. يحيى عمارة

محمد وقيدي

من أجل بناء نظرية معرفية عربية

تشكل آراء المفكر المغربي محمد وقيدي صوتاً معرفياً عربياً من الأصوات المعاصرة التي تمكنت من رفع مكانة الفكر المتجدد التنويري القائم على أسس الوعي النقدي، الذي عمل بجدية علمية ملحوظة على ترسيخ مجموعة من التحولات المعرفية والنظرية؛ وناقش مجموعة من القضايا والإشكاليات الجديدة التي لم يألفها الفكر العربي، مثل: إشكالية تداخل العلوم وإشكالية البحث في العلاقات الجدلية بينها، وإشكالية أهمية الحوار في الحياة الفكرية والمجتمعية.. فالحوار بالنسبة إليه شرط من شروط الفلسفة ومظهر من مظاهرها في الوقت ذاته؛ حيث هناك نوع من التلازم بين الفلسفة والحوار، فهي توجد حيث يكون، تقوى بقوته وتضعف بضعفه، وتكاد تغيب بغيابه. يقول في تقديم كتابه (حوار فلسفي: قراءة نقدية في الفلسفة العربية المعاصرة): (إن ما يجمع بين هذه الدراسات والمقالات، هو الإرادة في فتح حوار مع الفلسفة العربية المعاصرة بكل اتجاهاتها من أجل البحث عن الشروط الموضوعية العامة لإقامة موقف فلسفي معاصر في العالم العربي، يكون ذا صلة حية ووثيقة بواقعه، استلهاماً منه وتأثيراً فيه)، وذلك بإسهامه في بلورة رؤية واضحة عن الواقع الفلسفي المعاصر في ارتباطه بتاريخ الفكر العربي القديم و الحديث والمعاصر. فالرجل من المفكرين المنتمين إلى جيل الباحثين الأكاديميين المغاربة الذين جاؤوا بعد مرحلة السبعينيات من القرن الماضي، من أمثال الراحل سالم يفوت، ليرسخوا أفكار جيل الرواد من أمثال: محمد عزيز الحبابي، ومحمد عابد الجابري، وعبدالكبير الخطيبي، وعبدالله العروي. تلك الأفكار التي تلتقي في العمل على إحياء الدرس الفلسفي العربي عامة والمغربي خاصة، وتختلف في الطرق المعرفية والمنهجية التي اتبعها كل مفكر على حدة. إذ يمكن القول دون مبالغة، إن الفكر المغربي المعاصر ينقسم إلى كواكب متفرقة، يصب كل كوكب منها في اتجاه من الاتجاهات الثلاثة: الاتجاه الإيديولوجي، الاتجاه المعرفي الاجتماعي، الاتجاه التراثي. فالأمر الذي يمكن معه التأكيد، هو أن مشروع محمد وقيدي يناصر الاتجاه الثاني في علاقته بالعلوم الإنسانية والثقافة والمجتمع منذ ثلاثين سنة تقريباً. ويعد كتابه (ما هي الإبستمولوجيا؟) من الأبحاث التأسيسية الفكرية التي ناقشت بعمق قضايا الفكر في تداخلها مع العلوم تاريخياً ومعرفياً وثقافياً، حيث أصبحت مهام «الإبستمولوجي» من تاريخ العلوم ليس حصراً معرفة الترتيب التاريخي للاكتشاف والعلاقات بين هذه

> ينتمي إلى جيل الباحثين المغاربة الذين جاؤوا بعد مرحلة السبعينيات من القرن الفائت

الاكتشافات والمجالات التي تقع بها، بل يهمه البحث في دلالتها بالنسبة إلى الفكر العلمي وبالنسبة إلى تطور المعرفة الإنسانية بصفة عامة، على حد تعبيره. فالمطّلع على مؤلفات المفكر العربي محمد وقيدي، من أمثال: (بناء نظرية فلسفية معاصرة، وفلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، وحوار فلسفي: قراءة في الفلسفة العربية المعاصرة، والإبستمولوجيا التكوينية في فلسفة العلوم، وكتاب جرأة الموقف الفلسفي)، يكتشف انشغال الباحث بالحَفْر في ماهية العلوم الإنسانية والثقافية والمجتمعية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمعرفة والثقافة العربيتين نظرياً وإجرائياً، وذلك باستحضاره كل أدوات النقد العلمي المنطلق من ضرورة فهم وضعية العلوم الإنسانية في العالم العربي وإبراز قيمتها ومشكلاتها، وبمحاولته إعادة القراءة في مجموعة من المفاهيم والإشكاليات التي لها علاقة بالفكر الفلسفي العربي وبالعلوم الإنسانية؛ مثل إشكالية الاتباعية والإبداعية في التفكير الفلسفي، فهو من المفكرين العرب الذين عملوا على تقديم إجابة مُقْنِعَة عن سؤال إبداع الفلسفة العربية أو اتباعها، وذلك بتقديمه لمجموعة من الظواهر الفلسفية اليونانية والعربية التي تنبني على التأثر والتأثير، ليصل بنا إلى (أن الفيلسوف العربي لا يمكن أن يكون مبدعاً إذا ما جعل مهمته، بوعي منه أو بدون وعي، ضمان الاستمرارية لأحد التاريخين: تاريخ الفكر الفلسفي الإسلامي في عصور ازدهاره، وتاريخ الفلسفة الغربية المعاصرة انطلاقاً من عصر النهضة الأوروبية). فالفيلسوف المبدع عنده لا يكون مبدعاً إذا لم يجعل كل جهده متجهاً نحو مجرد الانتماء إلى تسمية من التسميات الكبرى في تاريخ الفلسفة، بل حين يجعل مجهوده متجهاً بصفة أقوى إلى الانتماء إلى مشكلات عصره ومشكلات الوضع التاريخي الخاص له، بحيث لا يكون الرجوع إلى الانتماءات الفلسفية إلا عبر الضرورة الأسمى التي هي الانتماء إلى المشكلات. إن الفلسفة المبدعة ليست هي الفلسفة المتأثرة التي تقف عند حدود تأثراتها، وليست هي الفلسفة التي لا تتجاوز قيمتُها أنها تتضمن بعض الأفكار الجديدة. الفلسفة المبدعة هي الفلسفة الإشكالية، لأن الإبداع ينطلق من الإشكالات لا من التأثرات. وتركيزه كذلك على إشكالية البحث في نظرية المعرفة وما تستلزمه من روابط تضامن «الإبستمولوجيا» وتآخيها مع العلوم الإنسانية المختلفة، حيث يؤكد ضرورة استحضار ذلك التعاون، قائلاً: (إن باشلار وبياجي يؤكدان ضرورة تعاون الإبستمولوجيا مع علم النفس، إلا أن شروط العمل العلمي ليست شروطاً نفسية فحسب، بل هي شروط تاريخية ومجتمعية أيضاً، ولذلك يكون التعاون مع العلمين اللذين يبحثان في هذه الشروط أمراً لا مناص منه).

وخلاصة القول؛ يبقى مشروع المفكر العربي محمد وقيدي أنموذجاً متميزاً في بناء النظرية الفلسفية العربية المعاصرة بناءً معرفياً نقدياً ينبني على الاطلاع الحقيقي لتاريخ الفكر الغربي والعربي وتياراته، فهو الذي اهتم اهتماماً واسعاً بقراءة مشروع مُعَلِّمِه الأول المفكر الراحل محمد عزيز الحبابي، ودَرَسَ دراسة عميقة أفكار عظماء «الإبستمولوجيا»، من أمثال: غاستون باشلار، وأوغست كونت، وجان بياجي، ليبقى مشروعه منفرداً بالبحث في إشكالية تداخل العلوم في النظريات والتصورات الغربية والعربية على حد سواء، والجمع بين الكتابة الفلسفية والكتابة المعرفية العلمية الاجتماعية وسَبْر أغوار الدراسات السوسيولوجية، مع إبدال جهد فكري يسائل ويحلل ويستنتج ويقارن، على ضوء معطيات النتاج الفلسفي العربي والمغربي تحديداً، وهي الخصائص التي جعلته يقدم مجموعة من المفاهيم والمصطلحات ذات الإشكاليات الكبرى، من أهمها مفهوم (الفلسفة الثالثية) أو (الفكر الثالثي)، الذي يعني أن الإبداع في الفلسفة يقع في المسافة الفكرية الفاصلة بين التأثر بمذاهب سابقة، وبين صياغة إشكالية جديدة، وهي فلسفة ما بين– بين إن صح التعبير.

عمد إلى ترسيخ أفكار الرواد أمثال الحبابي والجابري والخطيبي والعروي

يعد كتابه (ما هي الإبستمولوجيا) من الأبحاث التأسيسية التي ناقشت تداخل الفكر مع العلم

يبقى مشروعه الفكري نموذجاً متميزاً في بناء نظرية فلسفية عربية معاصرة



تاريخ علم الفلك
والمعرفة العلمية لأهل تونس



د. محمد خليل

لا يخفى على أحد أن تاريخ هذه البلاد موغل في العراقة، وأن حضارات عديدة قد تعاقبت عليها، وتداول على حكمها أقوام تنوعت لغاتهم، وعاداتهم ومهاراتهم وصنائعهم وأخلاقهم وأجناسهم ودياناتهم وعلومهم، من الفينيقيين إلى الرومان إلى الوندال إلى الروم البيزنطيين إلى العرب إلى الإسبان إلى الأتراك إلى الفرنسي. وقد تركوا جميعاً بصماتهم في الخصائص الثقافية وفي مكونات الشخصية التونسية.

ولن أتعرض للموروث الحضاري للأمم السابقة للإسلام في هذه الديار خاصة في المجال العلمي، وسأكتفي بالإشارة إلى هضم التونسيين لجانب من جوانب الحضارة العربية الإسلامية، وهو المعرفة العلمية التي انخرطوا فيها مبكراً لتثبيت العقيدة ولإثراء المعرفة بالشريعة وفهم الأحكام، فسافروا إلى المدينة المنورة وإلى بغداد والبصرة والكوفة ودمشق ومصر لملء وطابهم من الحديث والفقه وقد انطلقوا من القيروان ومن تونس، وعلى رأسهم علي بن زياد، والإمام سحنون، وأسد بن الفرات.

وقد أسسوا مدرسة فقهية مالكية الملمح انضافت إلى المنظومة الفقهية ذات المرجع الحنفي، وبذلك وقع تنظيم الحياة الاجتماعية، وتدبير السياسة الشرعية على أصول نظام الدين.

ولما تم البناء التشريعي على أساس علم الأوائل وما نقل عنهم، وما هو صادر عن المعين الأصلي، وقع الانتقال إلى الاهتمام بالعلوم العقلية والنظرية مع الطبقة اللاحقة من العلماء.

وقد كانت القيروان مركز حركة علمية نشيطة، شجعها الأغالبة، وعلى رأسهم الأمير الأغلبي إبراهيم الثاني سنة (٢٦١) هجرية الذي أسس (بيت الحكمة القيرواني) وجعل منه منارة علمية، وجامعة للعلوم والترجمة ومنطلقاً لمدرسة في الطب والفلك والجغرافيا والهندسة والرياضيات، وجذب إليها العلماء من المشرق والمغرب.

وقد كان إبراهيم الثاني مولعاً بعلم الفلك والنجوم، لذلك استدعى لبيت الحكمة علماء الفلك من المشرق، وقرب إليه إسماعيل بن يوسف المعروف بابن الطلاء وقد عرّف به الزبيدي بقوله: (كان غاية في

علم النجامة)، وكان إبراهيم الثاني يجدد كل عام ولاءه للخليفة العباسي مرة أو مرتين، فيبعث بعثة لتنوب عنه في ذلك ولتقتني نفائس الكتب في الفلك مما لا يوجد في المغرب، ولتحضر مشاهير العلماء من العراق و مصر إثراء لبيت الحكمة وللحركة العلمية القيروانية.

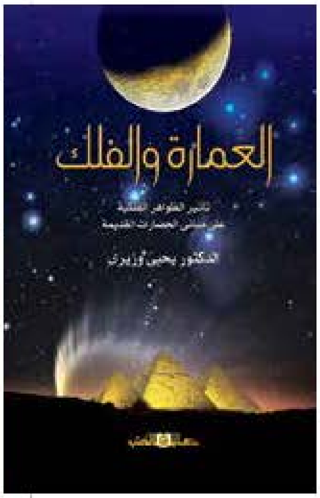
وممن اشتهر من الفلكيين في هذه الحقبة الأغلبية أيضاً عبدالله بن أبي هاشم مسرور التجيبي المعروف بابن الحجّام ، وزياد بن خلفون وهو أحد علماء الفلك والطب، وإليه يعود الفضل في شهرة بيت الحكمة، وإلى إسحاق بن عمران، وأبي يسر الشيباني.

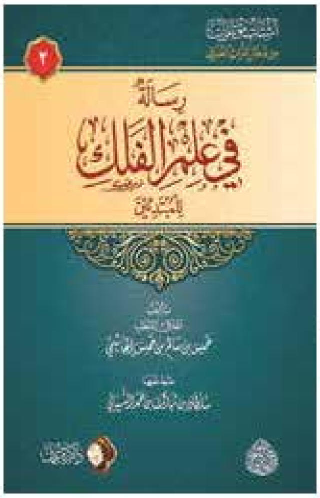
وبزوال دولة الأغالبة ومجيء الفاطميين، لم يفتر الاهتمام بعلم الفلك، ذلك أن زياد بن خلفون أقام عشر سنوات مع عبيد الله المهدي، وكذلك ابن الطلاء المنجم وقد أفاد كل منهما بعلمه.

ويذكر المؤرخون أن المكتبات كانت زاخرة بالمخطوطات وبالكتب في مختلف العلوم والفنون، وقد أخبر القاضي النعمان القيرواني أن الخليفة المعز لما كان بالمنصورية، أمره ذات يوم بأن يضع أسطرلاباً من الفضة الخالصة.

ومن الذين يجدر ذكرهم في هذا المقام أبو سهل دونش، ولد بالقيروان في أواخر القرن الثالث الهجري ونشأ بها وتلقى العلم من إسحاق بن سليمان، كبير أطباء وقته ، وتخرج على يده في الطب والنجوم التي برع فيها، حيث وضع كثيراً من التآليف في الطب والحساب والنجوم وكانت تأتيه الاستشارات من الأندلس ومن العراق، ومن مؤلفاته: مصنف كبير في علم الفلك قدمه للمنصور بالله بن القائم الخليفة الفاطمي، وكتاب في الفلك وحركة الكواكب، كتبه إلى صديقه من الأندلس الحكيم حسداي بن إسحاق طبيب الأمير الحكم الثاني بقرطبة، وقد كان يرسل إليه الخطابات والاستشارات من الأندلس، وكتاب (تعديل السنين الشمسية بحساب الشهور القمرية)، ونذكر كذلك نسيم بن يعقوب القيرواني وهو من بني نحلة دونش، وقد فاق أقرانه في علم الهيئة وحركة الكواكب، وهو أيضاً كانت ترد إليه الأسئلة من المشرق والمغرب حول توقيت مواسمهم الدينية.

ومن كبار علماء النجوم والفلكيين في القرن الرابع محمد بن عبدالله العتقي الفرياني، قال عنه ابن القفطي في أخبار الحكماء: (هذا رجل فاضل كامل متفنن في عدة علوم، والغالب عليه علم النجوم والنظر في الفلك)، وله جملة كتب في النجوم وأحكامها وكتاب (السبب لعلم العرب).





وفي زمن معز بن باديس، ظهر قسطنطين الإفريقي الذي ولد بتونس في أوائل القرن الخامس هجري سنة (٤٠٦هـ)، وتعلم بالقيروان العربية والطب ثم تحول إلى صقلية وتفرغ لترجمة كتب الطب الإفريقية إلى اللاتينية، وبذلك نقل طب القيروان إلى جامعات إيطاليا ومنها إلى ألمانيا ثم عموم أوروبا، ولم تقتصر ترجمته على كتب الطب فقط بل ترجم كتاب (البارع) في الفلك والنجوم وهو كتاب لابن أبي الرجال، وهو رجل قامت شهرته في المشرق والمغرب على علم النجوم وهو أديب وكاتب وشاعر وعالم بالنجوم ولد سنة (٤٢٧هـ) وتوفي سنة ٥٣٠ هـ)، وقد كان مربّي المعز بن باديس ومعلمه، وقد تعددت مخطوطات كتابه (البارع) في المكتبات الشرقية والغربية إذ نجدها في تونس وفي الرباط والقاهرة وباريس والجزائر ولندن وإسطنبول ودمشق وبرلين، وقد ترجم إلى عدة لغات منها القشتالية القديمة، كما ترجم للفرنسية والإنجليزية والألمانية والفارسية واللاتينية، ولابن أبي الرجال إلى جانب كتابه هذا (البارع في أحكام النجوم والطوالع) أرجوزة في أحكام النجوم، وأرجوزة في دليل الرعد تسمى دوحة حوادث الرعود حسب الشهور العجمية.

ولما انتهت الدولة الصنهاجية بهجمة بني هلال، وأصبحت البلاد خاضعة لحكم الموحدين بعد الخراب الذي نالها وما تبعه من الجدب الفكري، جاء العهد الحفصي في أوائل القرن السابع، فاستقر الوضع وشهدت البلاد بداية ازدهار ثقافي.

هضم التونسيون الحضارة العربية الإسلامية ونقلوها إلى العالم الغربي

علماء كثر برعوا في الفلك ولهم مؤلفات شهيرة في علم النجوم وحركة الكواكب



أسطرلاب يعود للقرن الثامن عشر



«أم البلاد» كما وصفها ابن بطوطة

القاهرة بين عينَي التاريخ والحلم



عامر الدبك

أن تدخل القاهرة، يعني أن تدخل إلى التاريخ من أوسع أبوابه، وتستدرج الأسطورة من ذاكرتها الأولى، كأنك تقف أمام الحلم وجهاً لوجه، وأنت تتأمل هذا التجاذب بين التاريخ والأسطورة لترى نفسك حيناً تتجول في أروقة التاريخ، وحيناً تجذبك المغامرة لتدخل في لعبة الزمن، تصغي إلى هسهسة الصمت في الحجر، وحيناً ترى نفسك طالعاً من بين أسطر السرد، من إحدى روايات نجيب محفوظ، جالساً إلى طاولة في مقهى عتيق، تتأمل الحياة التي استدرجتها اللغة، فينتشلك السؤال من دوامة التأمل والحيرة، بأي عين تقرأ هذه المدينة القاهرة؟

بعين التاريخ الذي لم يفسح لمدينة كما أفسح للقاهرة؟ أم بعين الأسطورة المعتقة بالسحر والغواية؟ أم بعين السرد دهشة وإبداعاً؟ أم بعين الكاميرا التي شكلت التاريخ تشكيلاً بصرياً كسر رتابة الزمن الخطي، لنرى القاهرة عبر ذاكرتين استرجاعية واستشرافية؟ في مختبرنا الزمكاني.

للقاهرة ما ليس لغيرها، كيفما اخترت الدخول إليها تأخذك الدهشة، ربما تستعير ذاكرة أحد الرحالين، أو المؤرخين، لتقرأ القاهرة وأهراماتها، وقصورها، وأبوابها، وجوامعها، وأحياءها، وآثارها، وبيوتها، وحاراتها، وأسواقها ودكاكينها، ومارستانها.. لكن ذاكرة واحدة لا تكفي لمدينة تمنح كل من زارها جانباً من فتنتها، ليستغرق فيها، فهي أم البلاد كما وصفها ابن بطوطة، المتباهية بالحسن والنضارة.. تتألف من أربع مدن أنشئت في العصر الإسلامي: الفسطاط التي أنشأها عمرو بن العاص، والعسكر التي أنشأها صالح بن علي، والقطائع التي أنشأها أحمد ابن طولون، والقاهرة التي أنشأها جوهر الصقلي كما أنشأ أزهرها الشريف، فهي من أكبر مدن الدنيا وأكثرها روعة في وصف ليون الإفريقي، تقف كمعجزة بما حملت من تاريخ، ومن معجزات وعجائب، من فوق أهراماتها أربعون قرناً تنظر إليكم كما أوجز وصفها بونابرت.

لذلك يقف الباحث والمؤرخ والرحالة والأديب والشاعر في حيرة من أمره وهو يستفز لغته وأسلوبه، وخياله، ليرى كيف تتحول الدهشة إلى مدينة، والمدينة إلى أسطورة، والأسطورة إلى واقع، والواقع



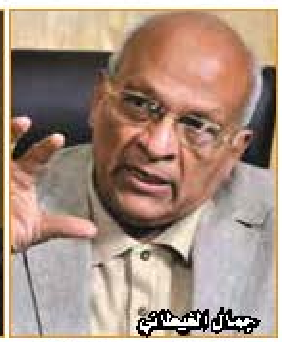
هرم زوسر المدرج



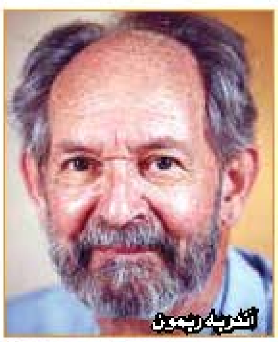
إلى حلم، وكأن تاريخاً للحضارة الإنسانية ينهض أمام ذاكرتك، فتارة تطل على فراعنتها وأسرهم المختلفة، فتبصر تاريخاً عجيباً، وشواهد تاريخية أعجب، مازالت تورث الحيرة والسؤال، وقد تسعفك الذاكرة لترى (إيمنحتب) أول مهندس ومعماري وطبيب في الحضارة المصرية القديمة، الذي هندس وبنى أول هرم في التاريخ، هرم زوسر المدرج. لتنفتح أمامك بوابات العجائب والأسرار، وقد تهيأت في دهشة المكان والزمان.

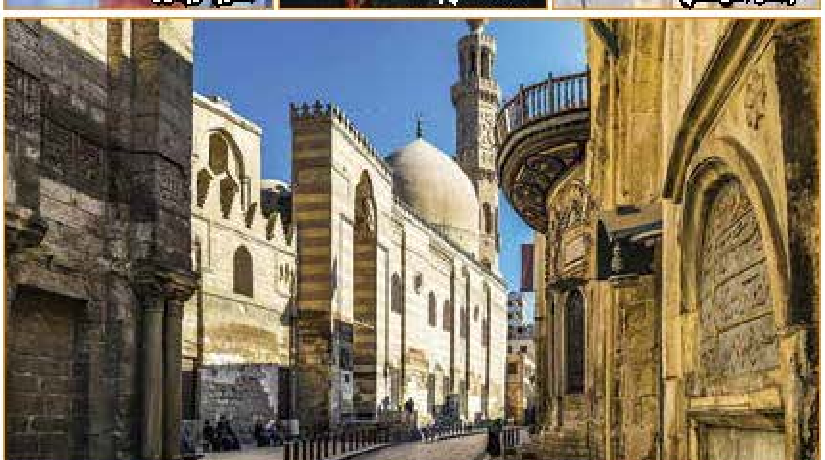
وكما هي مصر أم الدنيا، فكذلك القاهرة أم المدن، وجوهرة الشرق، ومدينة الألف مئذنة، وقاهرة المعز، وكأنما بفرادة اسمها اختيار للأسماء، مذ أنشئت كانت لتقهر الدنيا، كما أشار أندريه ريمون، ويذكر الدكتور عبدالرحمن زكي، أن القاهرة كان اسمها في البداية (المنصورية) تيمناً باسم مدينة المنصورية التي أنشأها خارج القيروان المنصور بالله والد المعز، واستمر هذا الاسم حتى قدم المعز إلى مصر فأطلق عليها القاهرة، وذلك بعد مرور أربع سنوات على تأسيسها، وقيل عن اسمها ما قيل، من أخبار تراوحت بين الحقيقة والأسطورة والخيال، لتكتفي بأنها القاهرة، تستجيب لكل تأويلات التاريخ، ولكل تأويلات الأسماء، فبقاؤها دليل اسمها، واسمها دليل بقائها، كلما عبرت في خاطر اللغة والزمان تفتح أبوابها الثمانية: باب زويلة وباب الفرج وباب النصر وباب الفتوح وباب القراطين وباب البرقية وباب سعادة وباب القنطرة، ليطل الماضي على الحاضر، فيعبر الزمن والكلام حاراتها وأحياءها معرجاً على أسواقها في ذاكرة المقريزي الذي يذكر ثمانية وثلاثين سوقاً كانت موزعة على قصبة القاهرة دون أن تغفل ذاكرة التاريخ عن أسواقها الأخرى،

قاهرة المعز أفسح لها التاريخ مساحة لم يمنحها لمدينة أخرى

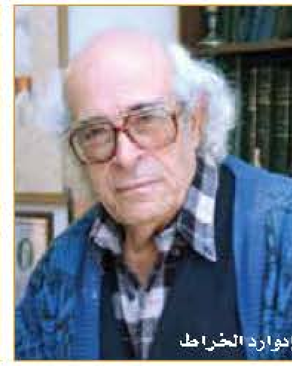

جمال الغيطاني

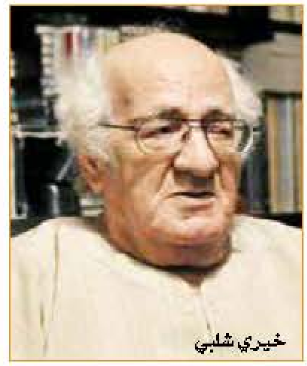

محمد علي باشا


أندريه ريمون


شارع المعز لدين الله الفاطمي


رسم تعبيري لـ «جوهر الصقلي»


إدوارد الخراط


خيري شلبي

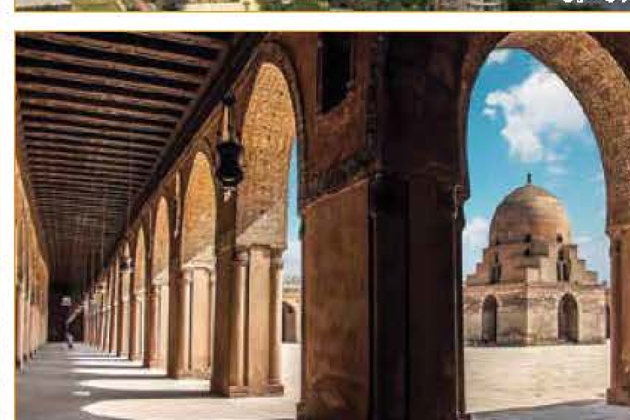

برج القاهرة من المعالم الرئيسية

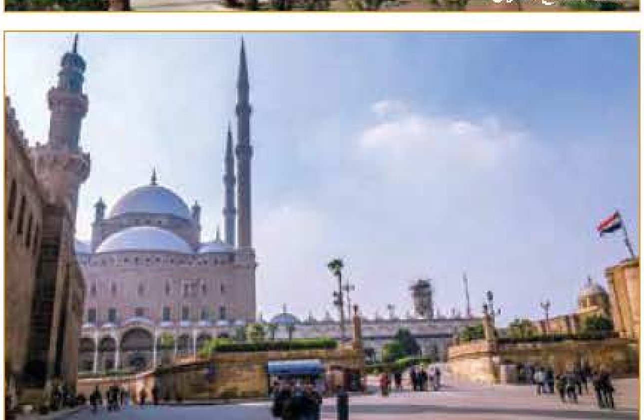
كسوق القصابين وسوق المرحلين وسوق حارة برجوان وسوق الشماعين وسوق الدجاجين وسوق السروجيين وسوق الشرابيشيين وسوق الحلاويين أصل حي السكرية الذي تدور فيه أحداث ثلاثية نجيب محفوظ.

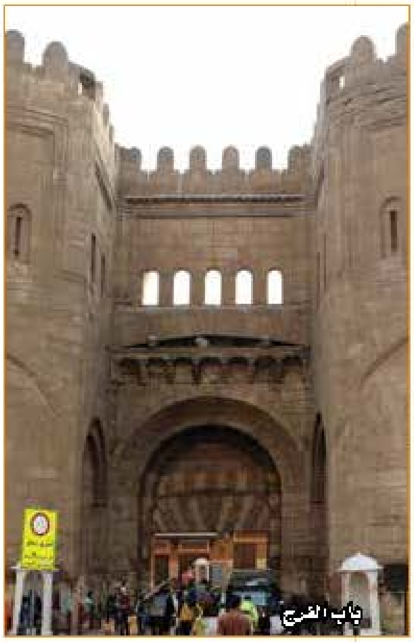
ففي الحديث عن القاهرة لا مسافة بين التاريخ والأسطورة، بين الأسطورة والواقع، بين الواقع والخيال، كل ذلك يأخذ بتلابيب بعض ليكتب سيرة مدينة اسمها القاهرة، انتبهت إلى الوجود كما انتبه إليها الوجود، لتصبح عاصمة للبلاد، في عهد صلاح الدين الأيوبي، بعد أن كانت مدينة لا يسكنها إلا الحكام، حيث شيد حولها سوراً وتوجها بقلعته المنيعة فوق جبل المقطم، وسده العظيم، ما جعل القاهرة في عهد صلاح الدين الأيوبي عاصمة للثقافة في العالم الإسلامي، بما تركه (ابن الفارض، والبوصيري وابن وفا وسراج الدين الوراق) لتشهد أوج نهضتها وتوسعها وامتدادها خارج أسوارها في عصر المماليك، حيث أنشئت فيها القصور والجسور والأسواق والقناطر، والمساجد والحمامات، والمدارس ودور الكتب، خاصة في عهد الظاهر بيبرس، الذي سن لمن بعده فلسفة عمرانية وحضارية رسخت ذلك العهد في ذاكرة الزمن. ومن نوابغ هذا العصر: ابن الحاجب، وابن هشام، وجلال الدين السيوطي، والدميري، وابن شداد، وابن


نهر النيل


قلعة صلاح الدين


مسجد أحمد بن طولون


قلعة محمد علي



باب الفرج



باب زويلة

دقماق، وابن الداية، وابن واصل، والقفطي، وغيرهم.. ما جعل القاهرة في عهدهم آية في الحضارة والثقافة والجمال.

لكن ذلك ما لبث أن خفت ضياؤه، واختل بناؤه، في العصر العثماني الذي انتكس فيه وانحط كل شيء، وبالتالي انحطت الثقافة واختلت الحضارة. لينتشلها محمد علي من ربقة الانحطاط ولينهض بها نهضة عظيمة، فأرسل البعثات العلمية ونظم الجيش، وشيد دور الصناعة، وبنى الجسور، والقصور، واستقدم العمال والفنانين من أنحاء العالم، مشترطاً تعيين أربعة من المصريين مع كل منهم كي يتعلموا حرفتهم، وبذلك عرف السبيل إلى النهضة ببناء عقل الإنسان، وفكره وتحفيز طاقاته الكامنة، ليكون ذلك كله بداية لعصر جديد، ومرحلة تاريخية يتكئ عليها الحاضر في تحولات النهضة الحضارية في القاهرة بداية القرن العشرين، حيث شهدت تطوراً هائلاً في جميع المجالات، لتبلغ مستوى عالياً من الرقي والتحضر.

وإذا خرجنا من التاريخ لندخل في الحاضر، تنهض أمامنا القاهرة مدينة عملاقة في ثقافتها وفنها وتطورها، ومشهدها الثقافي، الذي كان ولايزال منارة الثقافة العربية والإسلامية، ثقافةً وفناً وحضارةً وأدباً، فكأنها ذاكرة للمكان والزمان والإبداع، ففي حاراتها نشأ أديب نوبل نجيب محفوظ، الذي بنى قاهرته بعين السرد، مفتوناً بالقاهرة القديمة، فأعطى أسماء الشوارع والحواري لخمس من أهم رواياته، لأنها كانت تسكنه وتمنحه فيوض خياله.

كما سكنت القاهرة ذاكرة مبدعين آخرين كجمال الغيطاني، وخيري شلبي، وإدوارد خراط، وغيرهم كثير، حيث انبسطت في أعمالهم شاهدة على تحولات الزمن.

وكما هو الإبداع الكتابي، كذلك الإبداع في الفنون الأخرى، ففي الموسيقا نصغي إلى سيد درويش ومحمد القصبجي ومحمد عبدالوهاب، وغيرهم من أعلام الموسيقا والفن، ما يضيق الكلام والصفحات عن ذكرهم، وكذلك الأمر في الشعر والمسرح والدراما والسينما والفن التشكيلي والصحافة، حيث احتضنت القاهرة أعرق المؤسسات الصحافية، كمؤسسة الأهرام ومؤسسة أخبار اليوم، كما المئات من القنوات الفضائية، لتصبح في حاضرها كما في ماضيها؛ حاضرة للثقافة والفن، ومسرحاً تلتقي على خشبة تاريخه العريق الثقافات والحضارات من كل أصقاع العالم، لتبقى قاهرة الدنيا، شامخة في الماضي والحاضر، تكتب مستقبلها في القرن الحادي والعشرين بحبر من دم أبنائها المخلصين، في ميدانها الذي أصبح معلماً في حضارة الحرية، ووشماً في ذاكرة الزمن، شاهداً على شعب إذا قال فعل، وإذا فعل بنى، وإذا بنى أبدع وأدهش.



لوحة استشراقية لأسواق القاهرة القديمة

لعبت دوراً مهماً في مسيرة الثقافة العربية والإسلامية

مر وعاش فيها نوابغ الفكر والأدب والفن والعلم على مراحل تاريخية

محمد علي باشا أسهم في نهضة القاهرة ثانية بعد مرحلة انحدار حضاري



خوسيه ميغيل بويرتا

رؤية ابن خلدون ومفهومه عن الجمال

على رغم عظمة فكر ابن خلدون التاريخي وأهمية نظرياته الواقعية والتطويرية التي أثرت تأثيراً بالغاً على مستوى العالم في علم التاريخ، وعلى رغم اعتبار المثقفين والجامعيين صاحب (المقدمة) مؤسس علم الاجتماع الحديث، فإنه من الملاحظ أن فكره ارتبط لا بل وتقيد بفكر الإمام الغزالي المعادي للفلسفة وللتصوف (الوجودي). هنا سألمح إلى وجه من وجوه الفكر الخلدوني، وهو رؤيته عن الصنائع وعن مفهوم الجمال يتجلى فيهما تحفظه الديني التابع للإصلاح الذي قام به الغزالي لعلوم الدين، من ناحية، وطليعية صاحب (المقدمة) في التنظير التاريخي. على مدى صفحات (مقدمته) الفريدة، تحتل الصنائع، خصوصاً العمارة، مكاناً رئيسياً طالما يرى أن الصنائع مكون من المكونات الأساسية لحصول الحضارة وإنمائها. الصنائع والتعليم الضروري لنقلها وتطورها يمثلان درجة النمو الذي بلغته دولة أو حضارة ما. لهذه المقولة الخلدونية نظرة أخلاقية ضمنية، وأحياناً معلنة، تعتبر البساطة البدوية طبيعية وخالصة مقابل التعقيد الحضاري الذاهب إلى الترف والفساد. مع حدوث المُلك والحضر، كتب مؤلف (المقدمة)، الناس يتجاوزون ضرورات العيش وخشونته إلى نوافله ورقّته وزينته (...). ثم إذا حصل المُلك تبعه الرفاه واتساع الأحوال، والحضارة إنما هي تفنن في الترف وإحكام الصنائع المستعملة في وجوهه ومذاهبه من المطابخ والملابس والمباني والفرش والأبنية وسائر عوائد المنزل وأحواله؛ فلكل واحد منها صنائع في استجادته والتأنق فيه ويتلو بعضها بعضاً، وتتكثر باختلاف ما تتنوع إليه النفوس من الشهوات والملاذ والتنعم بأحوال الترف، وما تتلون به من العوائد. فصار طور الحضارة في المُلك يتبع طور البداوة ضرورة، لضرورة تبعية الرفاه للمُلك». واللافت هنا هو حتمية السقوط في الرفاهية، ثم الانحطاط، التي يفترضها ابن خلدون للمجتمعات في أوج تقدمها الحضاري.

في نظره، أتم مثال على حياة المُلك الترفة هو بناء القصور. كل سلطة مجبرة على تشييد القصور وإن كانت طموحات الإنسان للبقاء باطلة، حسبما يعلمنا الوحي والتجربة: (فإذا حصل الملك أقصروا عن المتاعب التي كانوا يتكلفونها في طلبه وآثروا الراحة والسكون والدعة، ورجعوا إلى تحصيل ثمرات الملك من المباني والمساكن والملابس، ويبنون القصور، ويجرُون المياه، ويغرسون الرياض، ويستمتعون بأحوال الدنيا، ويؤثرون الراحة على المتاعب، ويتأنقون في أحوال الملابس والمطاعم والآنية والفرش ما استطاعوا، ويألفون ذلك ويورثونه من بعدهم من أجيالهم. ولايزال ذلك يتزايد فيهم إلى أن يتأذن الله بأمر). ويعتقد هذا العلامة التونسي، الذي كان ابن عائلة أندلسية غادرت إشبيلية قبيل ولادته والذي زار غرناطة وإشبيلية، أن الأندلس هو نموذج جيد في الحضارة والترف: (وهذا كالحال في الأندلس]التكرار وترسيخ ملكة الصنائع[لهذا العهد، فإذا نجد فيها رسوم الصنائع وأحوالها مستحكمة راسخة في

> **في نظره أن حياة الترفه تتمثل في بناء القصور وغرس الرياض وإنشاد الراحة والسكون والدعة**

جميع ما تدعو إليه عوائد أمصارها، كالمباني والطبخ وأصناف الغناء واللهو من الآلات والأوتار والرقص وتنضيد الفرش في القصور، وحسن الترتيب والأوضاع في البناء، وصوغ الآنية من المعادن والخزف وجميع المواعين، وإقامة الولائم والأعراس وسائر الصنائع التي تدعو إليها الترف وعوائده).

وحين شاء ابن خلدون وصف القصور الخاصة بحياة الرفاه والبذخ، وصفها بملامح القصور الأندلسية، قصور الحمراء تحديداً، التي أقام مؤرخنا التونسي بها في خدمة السلطان محمد الغني بالله من (٢٦ ديسمبر ١٣٦٢ حتى ١١ فبراير ١٣٦٥م): ومن صنائع البناء ما يرجع إلى التنميق والتزيين، كما يصنع من فوق الحيطان الأشكال المجسمة من الجص يخمر بالماء، ثم يرجع جسداً وفيه بقية البلل؛ فيشكل على التناسب تخريماً بمثاقب الحديد إلى أن يبقى له رونق ورواء. وربما عولي على الحيطان أيضاً بقطع الرخام أو الآجر أو الخزف أو بالصدف أو السبج؛ يفصل أجزاء متجانسة أو مختلفة وتوضع في الكلس على نسب وأوضاع مقدرة عندهم؛ يبدو به الحائط للعيان كأنه قطع الرياض المنمنمة. إلى غير ذلك من بناء الجباب والصهاريج لسيح الماء، بعد أن تعد في البيوت قصاع الرخام القوراء المحكمة الخرط بالفوهات في وسطها لنبع الماء الجاري إلى الصهريج، يجلب إليها من خارج في القنوات المفضية به إلى البيوت.

ولكن، يجد ابن خلدون أن الأندلسيين بدؤوا بالانزلاق حتماً إلى وتيرة الانحطاط بعد بلوغ قمة الراحة والترف وفقدان العصبية، وأنهم يتأثرون كثيراً جداً من النصارى لضعفهم حيالهم وتبنوا عوائد الآخر غير اللائقة بديانتهم: ..كما هو في الأندلس لهذا العهد مع أمم الجلالقة، فإنك تجدهم يتشبهون بهم في ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم، حتى في رسم التماثيل في الجدران والمصانع والبيوت، حتى لقد يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنه علامات الاستيلاء. طبعاً، أتيحت لمؤرخنا فرصة مشاهدة رسوم قصر البرطال الجدارية البديعة التي تظل بيّنة هنا ونوافير مع أشكال الأسود منحوتة وضعت في مشوار الغني بالله الذي بناه لدى استعادته عرش غرناطة بمساعدة الملك القشتالي بيدرو الأول. وتصادف أن ابن خلدون قدم إلى غرناطة وقتئذٍ وقام بسفارة للغني بالله للملك بيدرو الأول في قصره بإشبيلية، ورفض عرض ملك قشتالة إعادة أراضي أهل ابن خلدون إن انضم مؤرخنا إلى حاشيته في خدمة مملكة قشتالة.

في الخلاصة، يجوز القول إن الإسلام يظهر في فكر ابن خلدون محاصر وضعيف ومعرض للانهيار بسبب تلاشي عصبية المجتمع وسلطته السابقة، وبالتالي مجبر على تتبع الأمم الأخرى وتقليدها. هكذا، لا يُستغرب أن يدلي ابن خلدون بنظريته الجمالية في صدد الكلام عن صناعة الغناء التي يظن أنها الأقل فائدة والأكثر استغناء عنها. في رأيه، الغناء هو صناعة الترف بامتياز، ناهيك عن أنه يطلب، مستشهداً بالامام مالك، فصل الغناء تماماً عن ترتيل القرآن. نقرأ في (المقدمة) أن الغناء صناعة نافلة يمارسها فقط المتفننون في (مذاهب الملذات)، ويكمن جماله والالتذاذ به، كما في الفنون الأخرى، في تناسب الأصوات: وأما المرئيات والمسموعات، فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها؛ فهو أنسب عند النفس أشد ملاءمة لها. فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته، بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع، وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك، كان ذلك حينئذٍ مناسباً للنفس المدركة فتلتذ بإدراك ملائمها. ونرى في الفكر الجمالي الخلدوني، إضافة إلى صدى فكر الغزالي، تنبيهاً مباشراً إلى أن (الملذات) الحسية عابرة، لا محالة، وأن الترف يضرّ بالإنسان وبالكيان الاجتماعي. ويبدو أن كلنا، بل وحتى الملوك المضطرون غالباً إلى اعتماد (لغة البناء) للتعبير عن السلطة ربّما بحثاً عن تماسك المجتمع، نحتضن في فؤادنا الحنين إلى الأصل والبساطة، كما جاء في قصيدة جبران خليل جبران حفظناها بصوت فيروز في أغنيتها الرائعة والمشهورة: (أعطني الناي وغني فالغنا سرّ الوجود.. هل اتخذت الغابة مثلي منزلاً دون القصور وتتبعت السواقي وتنشفت بنور..).

القصور الأندلسية ظلت النموذج الأمثل لحياة الرفاه واليسر

الصنائع مكون أساسي من مكونات الحضارة وإنمائها وتتمثل في البناء وحسن الترتيب وصوغ المعادن والخزف والمواعين وإقامة الأفراح

سطور في ذاكرة الزمان

على مشارف مراكش

أحمد محمود

ترددت كثيراً في كتابة خواطري وبعض قصص أسفاري المتنوعة التي تركَّزَتْ أكثر ما تركَّزَتْ على المدن التاريخية، بغية استجلاء أسرار ارتباط بعضها ببعض، ما أثار في ذهني عدداً من تجارب الحياة مسطّرة في ذاكرة الزمان والمكان، مرتبطة بشبكة واسعة من الذكريات انتظمت فيها الأحداث، الأمر الذي أقنعني بأنه يجب أن تقيَّد هذه الخواطر وتكتب ليستفاد منها.

في بعض أسفاري التي تتكرر، كانت مدينة مراكش في مغربنا الأقصى العزيز هي بعض من المدن العزيزة وطئتها رجلاي، وبينما كنت على مشارف مدينة مراكش- التي أودُّ زيارتها كلما يممت وجهي للمغرب- قال لي مرافقي: هل زرت قبر المعتمد بن عبّاد بمراكش؟ قلت له: إن الذي أعرفه هنا هو قبر يوسف بن تاشفين أمير المرابطين بالقرب من جامع الفناء



مدينة مراكش

بمراكش، لكن بعدما وصلنا تأكدت أن المعتمد بن عبّاد يرقد في ضواحي مراكش بقرية أغمات، واليوم وأنا أصل إشبيليّة – وزرت قصر إشبيليّة، أو كما يسمى القصر المورّق أو القصر المبارك– الذي يعتبر أقدم قصر ملكي لايزال مأهولاً في أوروبا، وأدرجته منظمة اليونيسكو عام (١٩٨٧م) ضمن مواقع التراث العالمي– تذكرت المعتمد بن عبّاد حاكم إشبيليّة وهو يزهو بكل تلك النعمة التي منحها الله تعالى له في وقت لم تكن هناك حضارة تضاهي حضارة المسلمين يومئذٍ في الأندلس، ومع فخامة القصر وما حوى، تذكرت رفعة ذلك الرجل الذي حباه الله كل هذه النعمة والسلطة والقوة، الأمر الذي هيأ لبسط نفوذه على قرطبة وبلنسية ومرسية وأصبح من أقوى ملوك الطوائف، فأخذ الأمراء الآخرون يجلبون إليه الهدايا ويدفعون له الضرائب، وهذا لم يدر يوماً في خلد جده (قاضي إشبيليّة) أبي القاسم محمد بن إسماعيل بن عباد عندما استقل بإشبيليّة (٤١٤ هـ – ١٠٢٣ م) أن يأتي أحدُ أحفاده ويكون له كل هذا الصيت وهذا الشأن، وقد زعم شاعره أبو أبكر بن اللبّانة أنه امتلك في الأندلس مئتي مدينة وحصن، وأنه ولد له (١٧٣) ولداً.

كان المعتمد بن عبّاد من أعظم ملوك الطوائف شأناً، وأفسحهم ملكاً، وكان يُشبَّهُ بهارون الرشيد، ذكاءً وغزارة أدب، ونفساً أبية حكيمة، لمّا ملك إشبيليّة بين عامي (٤٦١ هـ – ٤٨٤هـ) رفع من شأنها سياسة، وأدباً، وعمراناً، ويكفيه أنه تبنّى فكرة الاستعانة بالمرابطين للحفاظ على الأندلس، وقال جملته الشهيرة (لأن أرعى لابن تاشفين جماله، أحب إلي من أرعى خنازير ألفونسو السادس)، وخاض مع يوسف بن تاشفين معركة الزلاقة معركة العزة والكرامة، التي هزمت جيوش القشتاليين بقيادة ألفونسو السادس ملك قشتالة، ولكن سُنّة الله في هذا الكون جارية في تداول الأيام، يتأتى ذلك حينما يسيطر على سلوك البشر اللهو، وتركن نفوسهم إلى الدعة، وتبتعد القلوب عن الله، فتضعف أسباب النصر والتمكين والعزة أو تزول، ثم يستبدل الله القوم بآخرين، وينفذ قدر الله في ملكوته، وأنا اليوم أحار حينما أتجول في أنحاء قصر إشبيليّة وحدائقه الغنّاء، وأتساءل كيف لشخص عاقل أن يفرط بكل هذا العز وهذه النعمة؟ وتحضرني قصته مع زوجته (اعتماد) إذ عندما رأت بدويات يبعن الماء – وهن يحملن القرب على رؤوسهن، وقد شمّرن عن سوقهن


إشبيلية المدينة الأندلسية

المعتمد بن عبّاد من أعظم ملوك الطوائف شأناً وكان يشبه هارون الرشيد

تشابهٌ إلى حد التطابق بين مراكش وإشبيلية في ذاكرة تاريخية مفتوحة



يخضن في الطين– قالت لابن عباد: أشتهي أن افعل أنا وبناتي كفعل هؤلاء البدويات، فلبّى طلبها ولكن بطريقة عجيبة، فلقد أمر بالعنبر والمسك والكافور، أن يسحق ويخلط بماء الورد ليكون في هيئة الطين، وأحضر القِرَب والحبال لاعتمادِ وبناتها فحملنها ثم رفعن عن سوقهن وخضن في طين العنبر والمسك والكافور!

هذا كان.. فتبدّل ذلك الحال إلى غير الحال!!!

وخلال تجوالي في حدائق قصر إشبيليّة سألت عن مبنى يتوسط الحدائق الغنّاء في القصر فقيل لي إنه قبر أبي عمرو المعتضد بن عبّاد، وهذا استوقفني المشهد المحزن أمام هذا القبر الذي يرقد بين هذه الحدائق الغنّاء لأقارن بين قبرين للأب هذا وولده، ذلك الرجل اشتُهر وذاع صيتُه بين العالمين يموت يوم يموت غريباً عن موطنه بعد أن طُرد من الأندلس وصودرت أملاكه وأمواله، فعاش فقيراً محروماً بعد أن كان ذا صولة وجاه وغنى فدخلت بناته يوماً عليه في أطمار بالية (ألبسة عتيقة خلقة) فثارت نفسه على أحواله وأحوالهن فقال:

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا
فساءك العيدُ في أغمات مأسورا
ترى بناتك في الأطمار جائعة
يغزلن للناس ما يملكن قطميرا
يطأن في الطين والأقدامُ حافيةٌ
كأنها لم تطأ مسكاً وكافورا

ثم اتّعظ وبكى حاله قائلاً:

قد كان دهرك إن تأمره ممتثلاً
فردك الدهر منهياً ومأمورا
من بات بعدَك في ملك يُسَرُّ به
فإنما بات بالأحلام مغرورا



جامع الكتبية المراكشي

ولما مات وذهبوا به للصلاة عليه في الجامع قال الداعي للناس: (صلوا على الغريب. صلوا على الغريب) فما صلى عليه إلا ثلاثة عرفه أحدهم! ودفن المعتمد بن عباد في أغمات بضواحي مراكش، التي تربطها بإشبيلية أكثر من قصة حدثت من قبلُ ومن بعد، ومن هذه القصص، أنه مازالت صومعة (منارة) جامع الكتيبة بمراكش شامخة وعلماً من أعلام المدينة القديمة بمراكش التي بناها أبو يوسف يعقوب المنصور الموحدي، وهو نفسه من بنى صومعة (منارة) جامع إشبيليّة التي تسمى اليوم (الخيرالدا) شاهدة على عصر ارتفع به المسلمون في الأندلس ليعانقوا السماء رفعة ومجداً، وهي اليوم من أهم معالم المدينة القديمة بإشبيليّة! إن الذي يتفحص الشواهد الأثرية بين مراكش وإشبيليّة، يجد كثيراً من الأمور المشتركة، ولعل مثقفي المغرب هم أعلم مني بها، لكن بالنسبة إليّ فإن قبر المعتمد بن عبّاد وقبر والده المعتضد بن عباد في حديقة قصره بإشبيليّة أثارا فيّ شجوناً اغرورقت منها المآقي، واكتوى بها النجيع! لقد ترك السفرُ بين المدينتين ذاكرة مفتوحة مليئة بالأحداث. فبعد أن رقد الأب مطمئناً وهو لا يدري أن الحال ستتبدل وأن الوجوه التي حوله ستكون غير الوجوه، وأن الطباع ستتبدل إلى غير هذه الطباع، لم يبق من القصر اليوم إلا جمال الشكل، أمّا أهلُه فقد غيّبهم الدهر.

رفع من شأن إشبيلية لمّا ملكها وخاض معركة «الزلّاقة» المعروفة بموقعة العزة والكرامة

المعتضد بن عبّاد طُرد من الأندلس فعاش فقيراً ومات غريباً في مراكش



المعتمد بن عباد (رسم افتراضي)

آمال

أسرار المدينة وذاكرتها



مفيد أحمد ديوب

للمدينة ذاكرتها وعقلها، دفاترها وحكاياتها، أبطالها وأساطيرها، مزائمها وانتصاراتها، أوهامها وأمجادها.. أوراق منطِقها، وكتب حكمتها.. للمدينة مياديِنها وساحاتها، نُصبها وأوابدها.. قاماتها وهاماتها.. للمدينة كل ذلك وأكثر.. للمدينة أبناء وأولاد، أحفاد وأجداد.. أعراق ومذاهب.. جموع وطوائف، المدينة أمٌ لكل هؤلاء، تحتضنهم في قلبها، تُذيبهم في بوتقتها، تجمعهم في رحمها، تخزّنهم في ذاكرتها، وتؤبّدهم في تاريخها. للمدينة مظهر وجوهر، باطن وظاهر، ماضٍ وحاضر، وتاريخ ومستقبل.. لها مظهر برّاق، وجوهر آسر، باطن من الدرر، وظاهر من الصور، لها ماضٍ مجيد، وحاضر عنيد، تاريخ مُشرّف، ومستقبَل واعد.. للمدينة صناديق لحكايات التاريخ، وصناديق للأسرار والأحجيات.. وألغاز عن سرّ تقدّم البشر، وعن تخلف الجماعات.. عن تطوّر (الوعي)، أو سرّ الرجوع للبدايات.. وللمدينة شباب يُظهروا أنشطتهم في المعامل والملاعب، في المزارع ودور السينما، في المتاجر والمقاهي، في المطاعم والصالات.. للمدينة جدران وشوارع، حدائق ومزارع.. مقابر وشواهد، قبور ومعابد، وأبنية شاهقة وأوابد، كُتب على جدرانها جميعها أسماء أبنائها: الأحياء منهم والأموات.. وسجلات الأمجاد والبطولات، وآفاق الأحلام والأمنيات.. وأنين الأوجاع والآهات.. والسير والحكايات، والأفراح والأتراح..

لقد امتلأت جدران المدن الشامية بكل ذلك.. وأضافت إلى أسماء المدن الأخرى عناوين كتبها وكُتّابها، ودواوين شعرائها، وأسماء أبطالها، إلى أن أضحت لوحات جداريّة.. وفي ذلك تحدثت هويات تلك المدن الشامية.

جداريّات رَسمتْ عليها وشمها الخاص فيها، وطبعت عليها بصمتها الخاصة فيها. فللمدينة الشامية مدارسها وجامعاتها، موائدها ومطاراتها، أبوابها ونوافذها، المفتوحة جميعها على العالم، والمنفتحة كلها على المحبة والسلام.

في المدن صناديق لحكايات التاريخ والأعراق والشوارع والمعابد والأحلام

للمدينة الشاميّة طرق الحرير للتجارة، ودور الفنون والآداب للثقافة، ودروب التعايش والمنارة.

للمدينة الشامية أبناء من لحم ودم، ومن طين وماء.. ومن ضوء وضياء..

لها أولاد من صلبها ومن لدنها، ولديها أبناء وافدون ومقيمون، مهاجرون ولاجئون.. يتمازجون ويختلطون، يختلفون ويتصالحون، ليخلقوا الجديد الغني.. والثراء الثري.. ليراكموا العتبات تلو العتبات، ويبنوا الدرجات فوق الدرجات، في حركة التاريخ اللولبية، صوب السمو والأبجدية، والارتقاء بـ(الوعي) والمناظير، بالذهن والمعايير، بالفهم والتدبير، والعقل والتفكير.

للمدينة الشاميّة نساء تزركش خيوط جمالها في الحدائق والساحات، في البيوت والشرفات.. وتعرضُ فنونها في الصالات، في المسارح والأوابد التاريخية، وتُقدّمَ آدابها في الأندية، وفي البيوت الثقافية، وتنشرها في التجمعات الأهلية، وفي رياض الأطفال، ودور التربية.. للمدينة الشاميّة سحرُ البشرية وإبداعاتها، فنونها وزخرفاتها، لما أبدعته في أبجديتها، وإسهامها في نقل البشر من عصر الشفاهة، إلى عصر الكتابة، ومراكمة المعرفة البشرية، ونقلها بسهولة، وتعميمها على عموم البشر.. للمدينة الشاميّة شعراؤها المتمردّون، وفلاسفتها المتمنطقون، أدباؤها الفلاسفة، ومفكروها الأدباء، علماؤها المبدعون، وأساتذتها الفنانون.. وفيها من التنوع ما يُدهشُ المتنوّعين، ويجمع المختلفين، إلى درجة تضعهم أمام احتمالات المتاهة، وإغراءات النباهة.. للمدينة الشاميّة مدنيّة الإنسان، ودروب أنسنته، وتفاعلاته مع الحزن والفرح، وانفعالات مشاعره في الأعياد والأحزان.. وانفتاحه على كل جديد.

كما للمدينة الشاميّة مُغامروها ومجانينها، لصوصها ومقامروها، قُمامتها ومجارير أوساخها، مُشردوها وفقراؤها.

في المدينة الشامية أسرار العاشقين لها، وبطولات المدافعين عنها، وشغف المنفعين صوبها، توقاً للحب والحياة.. في المدينة الشامية أسرارٌ تأسرُ المولهين فيها، أسرارٌ تجذبُ فراشاتها العاشقة لها، تشدّها إلى نورها، أو تأسرها إلى منارتها.. للمدينة الشامية مراحل نمو متعاقبة: طفولة ومراهقة، شباب وكهولة، لكن المدينة الشامية لا تموت، ولا تعرف الموات.. تُعيدُ دورة الحياة، فتولد من جديد، تزهو بأشكال جديدة، وتصعدُ في دربها اللولبي صعوداً صوب مجد الأنسنة.. وسموّ المعرفة.

إن المدينة الشاميّة قد تهدمت مراراً وتكراراً.. ومرّ عليها العابرون كثيراً.. لكنها تملكُ ترياق الحياة الأبدية، وتحتكرُ سرّ الخلود.. سرّ البناء والعمران..

رجع جلجامش إلى مدينته بعد إخفاقه في رحلة بحثه عن ترياق الخلود، ليجِد الترياق أخيراً في مدينته، في قلبها، وعلى راحات يديها، وفي روائح عطرها، وجدهُ في مدنيّتها، وفي أنسنتها، في ازدهارها وعلوّ شأنها.. في أفراحها ومسارحها، وجده في عيون نسائها التي تمجّد الحياة والحب، الخير والخصب، وجده في المطر والشجر، في الفنون وفي الشعر، في السلام وفي عدل البشر.. وجدهُ مدوّنَ حِكَماً على ألواح الطين، ومخطوطاً في مكتبات (ماني بعل)، ومُسطّراً في قوانين (حمورابي)..

اعتذر جلجامش للمدينة، وطلب السماح عن غفلته، والغفران عن تيهه في الأنفاق المظلمة، والعفو عن لهاثه وراء الأوهام الخادعة.. فأتمّ بقيّة عمره، وقبل فناء جسده، أن يُعمّرها بيديه، يزيدها جمالاً وسحراً، بعد ما تيقّن بأن سرّ الخلود ليس في خلود الجسد، بل في خلود المدينة، وروح المدنيّة.. فاتّجه من الفاني إلى الأبدي، من خلود الجسد إلى تخليد العقل، ومن تشييد العمران، إلى تمجيد الإنسان، ومن تثبيت ما هو عابر، إلى تكريس ما هو آسر: من القيم الجميلة، وخلود الأفكار العظيمة، وتأبيد مفاهيم الخير والجمال. اتجه جلجامش إلى تخليد الأنسنة والحرية، كما هي راسخة في عيون نساء مدينته، وجليّة في أحلام أطفالها، ويانعة في هامات شيوخها.. حينها كافأته المدينة بتخليد روحه، وتمجيد أسطورته.

تنعم بظلال زوايا الأولياء

مستغانم.. الوفية لتراثها الأندلسي

عندما تلقيتُ دعوة كريمة من جامعة بن باديس الموقرة بمدينة مستغانم، لم أكن أتوقع بأنني سأزور مدينة بهذا السخاء الروحي، الذي يلف كل زاوية فيها، إضافة إلى الموقع الخرافي الذي يمتد صعوداً وهبوطاً بالتوازي مع البحر والغابة وكأنه جزيرة ورود متطاولة تنام في فضاء باذخ يقول للسكان ولزوارهم، الهناءُ هنا فلا تذهبوا بعيداً.



محمد حسين طلبي

سمعتُ كثيراً عن هذه المدينة الصغيرة الواقعة في الغرب الجزائري، والعامرة بالعشرات من المعالم الثقافية الزاهية، وبالأخص أنها تقع بالضبط على امتداد خط غرينيتش الشهير، وكأنها تدعو بقية مدن العالم الأخرى، على ذات الخط، إلى حوار حضاري دائم في حضنها المفعم بالأمان، في هذا الزمن الذي يكاد العالم فيه يفقد صوابه ويفرض جنونه على كل شيء.

دخلتُ مستغانم مساءً فوجدت فائض الهدوء يغمرها من المدخل وحتى وسط المدينة، الذي يفترض فيه زاهياً مشتعلاً ككل المدن، ولما سألتُ السائق الطيب بجانبي عن السر، قال إن التجار وغيرهم هنا يبدؤون في لملمة حراكهم في هذا الوقت بالذات، ربما للعودة إلى بعض التأمل وتسبيح الخالق، قريباً من أولياء الله الصالحين.

وبدأت أتعرف أكثر إلى بعض مستغانم الجميلة، بدءاً من صباح الغد عندما راح كرمها يتدفق بشراً في البداية، وهم يغمرونني دفئاً عزيزاً في هجمة البرد القاسية، ثم معالم وتفاصيل راحت تتهادى شيئاً فشيئاً أمام عيني، عبر السُور المخملي والعباءة الخضراء، التي قررت كما يبدو أن تضم إلى صدرها بيوت المدينة ومدارسها ومستشفياتها ومخابزها وحوانيتها، ودروبها المتداخلة واحدة واحدة وتزرع بينها جميعاً فائضاً من السعادة لا ينتهي.

وأنا في الطريق إلى الجامعة العامرة، رُحتُ أسألُ النفس التي أبحرت طويلاً في بلاد الآخرين: إلى متى صمتُ هذه التلال



وكتبُ الحياة والاجتهاد والحكمة بين خطوطها وتجاعيدها، إلى متى صمتُ حديثها الذي طال في هذا الخلاء؟ لقد تعبت الذاكرة هناك وطال السرد من فرط الصراخ والألم، حيث الاسمنت والإسفلت والزجاج والضجيج وسطوع الأضواء وسيطرة الرطوبة والضباب.. وغيرها.

عذراً أيها البهاءُ الصامت، فالتداعيات تظل تلاحقني كلما زرتُ هذا الوطن على غفلةٍ وتأملت بحر قلبه وهو يردد أغنيته الأبدية: جمال هذه التلال يلخص بريق الكون، ولكنه الغائب الأكبر عن هذا الكون.

وعُدتُ إلى عالم الجامعة التي حملت اسم بن باديس، رائد الفكر والتنوير والتحرير في الجزائر، وإلى حكمة حضوره في مدينة الحكمة والتسامح والوحدة، جامعةٌ يبدو أنها قررت أن تنفرد بين شقيقاتها الجزائريات بكثافة الملتقيات والمؤتمرات والمهرجانات العلمية في كل اتجاه، لذلك فهي لم تنقطع يوماً عن مدرجاتها وأروقتها، يحضرها الباحثون والنقاد والمبدعون من كل أنحاء العالم وعلى مدار العام..

وقد تصادف أن سعدتُ في زيارتي القصيرة، بأن حضرتُ أحدها، وكان (دولياً) يبحث في قضية العيش المشترك تحت شعار (السّلام رغبتي) تحدث في حلقاته الفكرية وزراء من البوسنة والسودان وفلسطين وغيرهم، والعجيب، أن المشرفة على الجانب الترويجي لهذا الملتقى، كانت سيدة عصرية بكل معنى الكلمة، تقود مجموعة من مُريدي وتلاميذ الزاوية الصُوفية المعروفة في المدينة وفي غيرها، وهي زاوية اشتهرت منذ القدم بنشر ثقافة التسامح والإخاء، ولما سألت تلك السيدة الأنيقة في مظهرها وحديثها، كيف تدير مجموعة من الرجال ذوي التوجه الديني اللافت، ضحكت قليلاً ثم قالت: لا تنسَ أني إحدى حفيدات مؤسس هذه الزاوية وعليّ واجب الإضاءة على فكرها الراقي.



جامعة مستغانم

ثم كانت الفرصة الثانية لحضور ملتقى آخر (محلي) لا يقل ثراءً في فعله النضالي والفكري، يشيد بدور المرأة الجزائرية التي كافحت طويلاً إلى جانب أخيها وصديقها الرجل، ضد المحتل الأجنبي لبلدها، وكيف تجند الأدب ليرد إليها بعض الجميل.. فكرة رائعة وإن تأخرتْ في الزمن، رفدت أبحاثاً كثيرة قبلها ساهم في إثرائها وإهدائها جمعٌ طيبٌ من الجامعيين والأدباء العرب الضيوف مع إخوتهم الجزائريين.

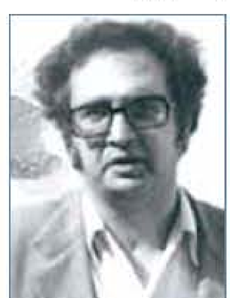
ولا شك أن كثافة النشاطات البحثية والإبداعية المختلفة، هي دليل على التوجه الملتزم والسليم لجامعة كهذه، لا تعتبر العمل الأكاديمي سوى بحث رفدهُ دائماً بالورشات واللقاءات وجميل الحوار، هكذا اتفق كل من التقيناهم في ذلك الحرم الواسع والأنيق بمعالمه ونخبته الفاعلة والمديرة.

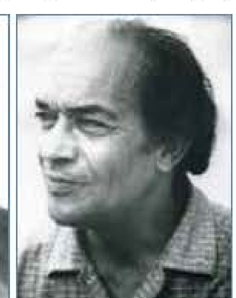
ومن أجمل ما يُلفت النظر كذلك في مستغانم (الفنانة) أن أهلها الأوفياء لتراثهم الموسيقي الأندلسي وهم (الأحفاد والورثة) لأجمل مقامات الغرناطي والإشبيلي، قد كرسوا مدينتهم التي عُرفت منذ القدم بالتمسك بكل ما هو أصيل ونبيل وجميل لهذا الفن، حتى غدت بيتاً آمناً له ولمشاريعه الرائدة على كامل الساحل الممتد لأكثر من ألف كيلومتر.

كما أن مستغانم، هي كذلك المدينة العربية الوحيدة التي تحتضن مهرجاناً ثابتاً للمسرح التجريبي، منذ أكثر من نصف قرن، كرُست به عراقة غدت مع السنوات علامة تخصُها وحدها، كيف لا وهي التي منحت

جامعة بن باديس تمنح المدينة الكثير من مقامها الثقافي والعلمي وفضائها الإنساني

تتبنى ومنذ خمسين عاماً أهم مهرجانات المسرح التجريبي العربي


عبدالرحمن كاكي


محمد خدة



مدينة مستغانم

الجزائر والعرب المسرحي العملاق الراحل ولد عبدالرحمن كاكي، بالضبط كما منحتهما التشكيلي العالمي الراحل محمد خدة، الذي طالما تنافست قاعات برلين وباريس ونيويورك، على استقبال واقتناء لوحاته بكل عمقها الوطني والثوري وتميزها الإنساني.

ومادام الحديث عن الثقافة لا يتوقف في مستغانم، فإنه من الواجب العودة إلى ذلك الجانب الروحي، الذي قلنا عنه في البداية بأنه يمنحها سخاءً يلف كل زاوية فيها، فإن المدينة ظلت كما كانت منذ نشأتها مزاراً دائماً لجموع الأوفياء لأوليائهم الصالحين، وبالأخص من وقف منهم ذات يوم في وجه المحتل الطاغي بسلاح الصمود والصبر للدفاع عن صحيح القمم للأمة ووحدتها، إلى جانب بواسل الثورة في الجبال والوهاد والمدن، لذلك نجد اليوم أن المدينة تزخر، إضافة إلى أسماء الشهداء المباركة، بالكثير من أسماء هؤلاء الأولياء.

إن مستغانم الجميلة، التي يقال إن ابن خلدون ذكرها يوماً بالاسم الجميل (مشتى غانم) هي اليوم وككل الحواضر الساحلية الجزائرية، لا تتوقف عن استقبال جموع السياح اللامتناهية في مواسم الصيف، من مدن الداخل وعمقها الواسع، ما يضطرها، كما أخبرنا الأصدقاء، إلى إغلاق شارع الكورنيش الطويل والساحر أمام المركبات، وتركه فقط للراجلين السُعداء، وبالأخص عندما تستبد بهم الرغبة في الحوار مع الغابة والموج ومع التراث والفن ومع التواشيح الأندلسية الآسرة، فيتحول ليلها مشاوير ومجالس للأنس الأندلسي ترعاها الأقمار والأولياء وحب الحياة.

مستغانم الساهرة أخت بجاية عاصمة الحماديين، وأنيسة الباهية وهران، فاتنةٌ لا تعرف غير الحب والجمال وتوزيع الفرح.

أهلها يعتبرون أنفسهم الأحفاد والورثة لأجمل مقامات الغرناطي والإشبيلي الموسيقية

مدينة تتسم بسخائها الروحي وأجواء التأمل والتسبيح



من الفرق الموسيقية الأندلسية

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

من فُنون البلاغةِ: الجناسُ الكامل، ومنهُ هذان البيتان:

أُكاتِبُكُمْ يا أَهْلَ وُدّي وبَيْنَنا　　　كَما حَكَمَ البَيْنُ المُشِتُّ فَراسِخُ
فأمّا مَنامي فهو عِنْدي مُشَرَّدٌ　　　وأمّا الذي في القَلْبِ مِنْكُمْ فَراسِخُ

فراسخُ الأولى: جمعُ فَرسَخٍ: مَسافة. والثانيةُ: راسِخٌ: ثابتٌ، والفاء، في جواب أمّا.

وادي عبقر

البُرْدَة

للبوصيري

شرف الدين أبو عبدالله بن صنهاج البوصيري. وُلد في دلاص إحدى قرى بني سويف، من صعيد مصر، (٦٠٨ هـ – ١٢٠٨ م)، وتُوفِّي في الإسكندرية (٦٩٥هـ ١٢٩٥م) عن (٨٧) عاماً. القصيدة، سمّاها (الكواكب الدُرِّيَّة في مَدْحِ خَيْرِ البَرِيَّة)، ونظمها في ستينَ ومئةِ بيتٍ،

نختارُ منها: (من البسيط)

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمِ　　　مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ
فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَتَا　　　وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِمِ
لَوْلاَ الهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعاً عَلَى طَلَلٍ　　　وَلاَ أَرِقْتَ لِذِكْرِ البَانِ وَالْعَلَمِ
نَعَمْ سَرَى طَيْفُ مَنْ أَهْوَى فَأَرَّقَنِي　　　وَالحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذّاتِ بِالأَلَمِ
يَا لائِمِي فِي الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً　　　مِنّي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ
فَإِنَّ أَمَّارَتي بِالسُّوءِ مَا اتَّعَظَتْ　　　مِنْ جَهْلِهَا بِنَذِيرِ الشَّيْبِ وَالهَرَمِ
وَلاَ أَعَدَّتْ مِنَ الفِعْلِ الجَمِيلِ قِرَى　　　ضَيْفٍ أَلَمَّ بِرَأْسِي غَيْرَ مُحْتَشِمِ
والنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إِنْ تُهْمِلْهُ شَبَّ عَلَى　　　حُبِّ الرَّضَاعِ وَإِنْ تَفْطِمْهُ يَنْفَطِمِ
وَكَيْفَ تَدْعُو إلى الدُّنْيَا ضَرُورَةُ مَنْ　　　لَوْلاَهُ لَمْ تُخْرَجِ الدُّنْيَا مِنَ العَدَمِ
مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الكَوْنَيْنِ وَالثَّقَلَيْـ　　　ـنِ وَالفَرِيقَيْنِ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمِ
نَبِيُّنَا الآمِرُ النَّاهِي فَلاَ أَحَدٌ　　　أَبَرُّ فِي قَوْلِ لاَ مِنْهُ وَلاَ نَعَمِ
يَا أَكْرَمَ الخَلْقِ مَا لي مَنْ أَلُوذُ بِهِ　　　سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الحَادِثِ العَمِمِ

قصائد مغنّاة

نَهْجُ البُرْدَةِ (ريمٌ على القاع)

نظمها أحمد شوقي، مُعارضاً (بُرْدة) البوصيري

لحنها: رياض السنباطي، وغنّتها أم كلثوم عام (١٩٤٦). من مقام (راحة الأرواح) أو الهزام، وهو من فصيلة السيكا:

رِيـمٌ على القـاعِ بَيـنَ البـانِ وَالعَلَـمِ   أَحَـلَّ سَفكَ دَمي في الأَشْهُرِ الحُرُمِ
رَمـى القَضاءُ بِعَيْنَـيْ جُـؤذَرٍ أَسَـداً   يا ساكِنَ القاعِ أَدرِكْ ساكِنَ الأَجَـمِ
لَمّـا رَنـا حَـدَّثَـتني النَفسُ قـائِلَـةً   يا وَيْحَ جَنبِكَ بِالسَهمِ المُصيبِ رُمي
جَحَدتُها وَكَتَمتُ السَهمَ في كَبِدي   جُـرْحُ الأَحِبَـةِ عِنْدي غَيْرُ ذي أَلَـمِ
يـا لائِمـي في هَـواهُ وَالـهَـوى قَـدَرٌ   لَو شَفَّكَ الوَجْـدُ لَمْ تَـعْـذِلْ وَلَـمْ تَلُمِ
صلاحُ أَمْـرِكَ للأَخـلاقِ مَرْجِعُـهُ   فَقَـوِّمِ النَّفْـسَ بِالأَخْـلاقِ تَسْتَقِـمِ
والنَّفْسُ مِنْ خَيْرِها في خَيْرِ عافيةٍ   والنَّفْـسَ مِنْ شَـرِّها في مَرْتَعٍ وَخِـمِ
لَزِمْتُ بابَ أميرِ الأَنبيـاءِ، ومَـنْ   يُمسِـكْ بِمِفْتـاحِ بابِ اللهِ يَغْتَنِـمِ
مُحمَّـدٌ صَفْوَةُ البارِي، ورَحْمَتُـهُ   وبُغْيَـةُ اللهِ مِنْ خَلْـقٍ ومِنْ نَسَـمِ
وقيلَ كُلُّ نَبِيٍّ عِنْـدَ رُتْبَتِـهِ   ويا مُحَمَّـدُ هـذا العرشُ فاسْتَلِـمِ



فقه لغة

المُطَهَّمُ منْ كلّ شيءٍ: الحسَنُ التَّامُ. والصُّدْغُ: الشِّقُّ. والطَّلاُ: الصَّغيرُ من الولدِ. البِكْرُ: أوَّلُ الوَلَدِ. الطَّلِيعَةُ: أوَّلُ الجَيْشِ. النَّهَلُ: أوَّلُ الشُّرْبِ. الوَخْطُ: أوَّلُ الشَّيْبِ. النُّعاسُ: أوَّلُ النَّوْمِ. الحَافِرَةُ: أوَّلُ الأَمْرِ. الزُّلَفُ: أوَّلُ ساعَاتِ اللَّيْلِ، وَاحِدَتُهَا زُلْفَةٌ. الاسْتِهْلالُ: أوَّلُ صِيَاحِ المولودِ.

أخطاء شائعة

يقولُ بعْضُهم: (عُوقِبَ المُوظَّفُ على تلقّيه رَشاوى)؛ جمعاً لـ(رِشْوة)، وهو خطأ، فالرَّشْوُ: فِعْلُ الرِّشْوَةِ، يقال: رَشَوْتُه. والمُراشاةُ: المُحاباةُ. وهي مُثَلَّثة الراء: رَشْوةٌ، ورِشْوةٌ، ورُشْوةٌ، والجَمْعُ رُشًى ورِشًى. ويقولون: (رَضَخَ فُلانٌ للأمر)، بمعنى انْصاع، وهو خطأ، فالرَّضْخُ، هو كَسْرُ الرَّأس، ويُسْتَعْمَلُ في كَسْرِ النَّوَى والحَصى والعَظْمِ، وغيرِها مِنَ اليابس. والصَّواب القولُ: (أذْعَنَ فُلانٌ أو انْصاعَ).

واحة الشعر

ماري عَجَمي

وُلدت في دمشقَ القديمة، عام (١٨٨٨)، والدُها هو يوسف عبده، أصلُه من حماة، وانتقل جدُّها الأعلى إليان إلى دمشقَ في القرنِ الثامنَ عشرَ. رحلَ جدُّها من دمشقَ، إلى بلاد العَجَم (بلاد فارس) بتجارة الحُلي والمَصوغات الذهبية، فقيلَ له العَجَمي، وبذلك اكتسبت العائلةُ الاسمَ.

كان والدُها مُحبّاً للعلم والأدب، وتعلَّمت في مدارسَ مختلفةٍ. ودرست إلى جانب العربية التي أتقنتها، الروسية والإنجليزية. مارستِ التعليمَ في زحلةَ، وبور سعيد، والإسكندرية بمصرَ عام (١٩٠٨)، ودرَست الأدبَ العربيَ، وعكفت على قراءةِ القرآنِ الكريمِ، وكتبِ التراثِ الأدبيِ، ودواوينِ الشعرِ العربيِ. أنشدت الشعرَ الرَصينَ منذُ مَطْلعِ شبابها بلغةٍ متينةٍ، وأسلوبٍ عَذْبٍ.

كانت ماري تكتب بعض المقالات الصحافية، تحت اسمِ مُستعارٍ (ليلى). وبعدما نالت شُهرةً، تخلت عن (ليلى) وعادت إلى ماري. ثمَّ أنشأتْ أوَّل مجلةٍ نَسويَةٍ في دمشقَ والمشرقِ، عام (١٩١٠) أسمتها (العروس).



تحابت ووكيلَ مجلَتها في بيروت بترو باولي، مقاومَ الاستعمار العُثماني، وما لبثَ أن اعتُقل، وكانت تتحدى الجنود الأتراك وتذهب لزيارته في السِّجْنِ، وتشجِّعه وتشدُّ من أزره. وفي فجر (٦ أيار ١٩١٦)، أعدم السفاحُ جمال، أحرارَ الشَامِ وبيروتَ، وكان منهم بترو باولي. ولم تتزوَّجْ بعده. ولمَا دخل الفرنسيون إلى سوريا، قاومتهم، كذلك، بالروح الوطنية الرافضة لكل إرادة خارجية.

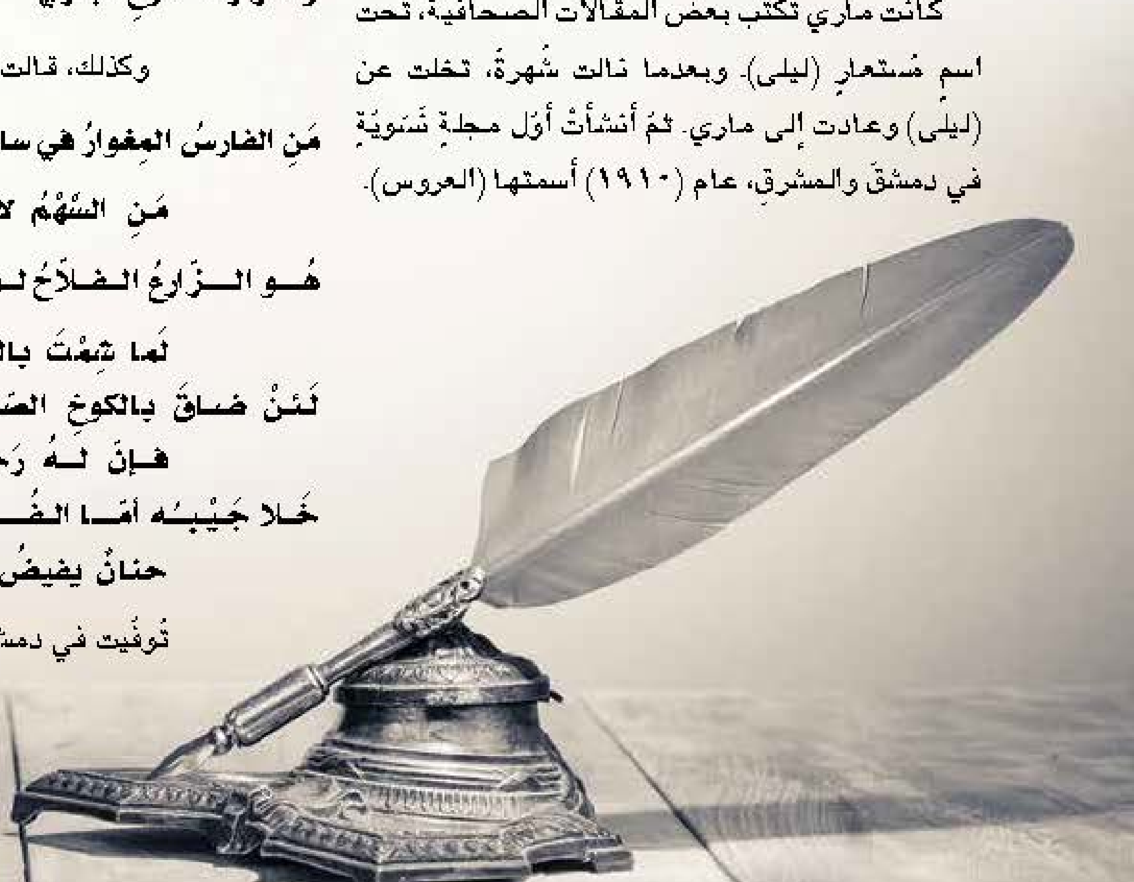
من أشعارها:

ما رأيتُ الغُصْنَ إلّا كادَ قلبي أنْ يَطيرْ
أتُراهُ ذا جَناحٍ مِنْ خُفوقٍ وزَفيرْ؟
لَيْتَ لي عُشّاً هَنيئاً عِنْدَ سَفْحٍ وغَديرْ
وهَزارُ النَّوْحِ جاري يَمْلأُ الجَوَّ صفيرْ

وكذلك، قالت في الفلاح:

مَنِ الفارسُ المِغوارُ في ساحَةِ الوَغى؟
مَنِ السَّهْمُ لا يَثنيهِ رَدُّ الجحافلِ؟
هُوَ الزّارِعُ الفلّاحُ لولا جِهادُهُ
لَما شِمْتَ بالرَّيْحانِ حُسْنَ المَخايلِ
لَئنْ ضاقَ بالكوخِ الصَغيرِ مَقامُه
فإنَّ لَهُ رَحْبَ الفضاءِ المُقابلِ
خَلا جَيْبُه أمّا الفُؤادُ فَمِلْؤهُ
حنانٌ يفيضُ النَهرَ فَيْضَ الجَداولِ

تُوفيت في دمشق عام (١٩٦٥).



ينابيع اللغة

عبدالقاهر الجرجاني



أبو بكر، عبدالقاهر الجُرجاني (٤٠٠-٤٧١هـ/١٠٠٩-١٠٧٨م). وُلد في جُرْجانَ لأسرةٍ رقيقةِ الحال، نَشأ وَلوعاً بالعلم، مُحباً للثقافة. ولم يكنْ يجدُ فُضلةً من مالٍ تمكّنه منْ أخذِ العِلم خارجَ مدينتِهِ جُرجان، رُغْمَ ظهورِ وَلَعِهِ المبكّر بالعلمِ والنَّحْوِ والأدبِ. وقد عوّضهُ الله، بعالِميْنِ كَبيرَيْن كانا يعيشانِ في جُرْجان هما: أبو الحُسين النَّحْوي، وأبو الحَسن عليّ الجُرجاني، قاضي جُرْجانَ من قبل الصّاحب بن عبّاد.

تأثّر بأستاذه أبي الحُسين. كما أخذَ الأدبَ على يدِ القاضي الجرجاني، وقرأ كتابَه (الوساطةُ بيْن المُتنبّي وخصومه).

وفي كتبه كان ينقلُ عن سيبويه والجاحظ وأبي عليّ الفارسي وابنِ قتيبةَ وقدامةَ والزجّاج، وغيرهم. ومعَ علمهِ الغزير وإنتاجه القيِّم، ظلَّ في بلدتِهِ، فقيراً ينمُّ على بؤسِهِ ما له من أشعارٍ تنبض بالسُّخط على حظِّ العلماء في زمانه.

وكان عصرُه عصرَ حروبٍ وفتنٍ ودسائسَ، بين طُلّابِ المُلك والسّلطان، ومعَ ذلك كانَ العلمُ واحةَ السّلام والأمْنِ التي أوى إليها الجُرْجاني.

من مؤلفاته كتاب (المُغْني) ويقعُ في ثلاثين مجلداً، وهو شَرْحٌ لكتاب (الإيضاح) في النحو لأبي علي الفارسيّ. و(المُقْتصد) وهو ملخّص للكتاب السابق. و(الجُمَل في النّحو) وقد لَقيَ عناية الدارسين قديماً وحديثاً. و(التّلخيص) وهو شرحٌ له. و(العُمْدة) في التصريف. و(دلائلُ الإعْجاز) وهو من أهمّ كُتُبِه، وأكْثرِها قيمةً في النّقدِ الأدبيّ والبَلاغة، عرضَ فيه نظريةَ النَّظْم، التي هي نظريةٌ متكاملةٌ في الأدبِ والنّقد، وتمخّضَ عنها منهجُهُ اللغويُّ التّحليليُّ الموضعيُّ، أقربُ المناهج إلى طبيعةِ أدبنا العربي. وتناول فيه مَباحثَ الكنايةِ والمَجاز والاستعارةِ والتشبيهِ البليغِ والإيجازِ والنَّظم، وأهمّ مباحث عِلمِ المعاني ممّا يتناول بنية الجملة العربية، وأحوال المسند والمسند إليه. وقد أثبتَ في كتابه هذا أنّ القرآنَ الكريمَ مُعجزٌ ببلاغتِهِ وفصاحتِهِ.

وله كذلك (أسرارُ البَلاغة)، وهو يماثلُ (الدّلائلَ) في القيمةِ العلميّةِ، وقد ألّفهُ بعدَه، وعُنيَ فيه، بدراسةِ الأنواعِ البلاغيّةِ للصورةِ الأدبيّة من جهة: أنواعِها، وأقسامِها، ووظائفها، وتشكيلها الجماليّ، وأثرها في المتلقّي وروعتها. وكانت آراؤه في (الأسرار) أوسعَ وأدقَّ منها في (الدلائل). وتفرد عبدالقاهر بنظرته الجديدة الصائبة للغة، إذ أثبتَ أنها مجموعةٌ من العلاقات المتفاعلة والمتآزرة داخلَ السياق، وأنّ خصائصَ النّظم أمورٌ خفيّةٌ لا تُدرك إلا بالذوق، ولا تُكتشفُ إلا بالتحليل والموازنة.

تأليف



سارة عدلي

جدار من المكعبات

ما كنت أبداً وأنا بعزلتي شقيّة، أتممت أعوامي الخمسة، وكنت أستجمع كل ألعابي وأعيد ترتيبها لتحيطني بشكل دائري، وأحرص على حمايتها، ببناءٍ على أطرافه جدارٌ من وحدات المكعبات، بعدها ليس بكثير كبرتُ وأنا مازلتُ أستكمل بناء ذلك الجدار، لكن مع تغيير طفيف لأدواتي، ولكن على البقعة نفسها أمكث، فبات البراح يضيق تدريجيًا علي، وها هي ملامحي تنضج بالتدريج ممتزجة بنكهة تطل من العالم الخارجي؛ فقد التحقت بالعمل، لكني لن أتخلى عن الدائرة التي بنيت جدارها منذ الصغر. ضاقت حلقة الدائرة علي، وعلى الرغم من ذلك فهي عالمي الذي بنيت جدرانه منذ الصغر، ولا أقوى على العيش خارجه..

* * *

دقت الساعة الرابعة تماماً.. وفي حضرة الصمت، يخرج كل طرف من أطراف العائلة من مكانه بانتظام إلى مائدة الطعام لتناول وجبة الغداء. تحضر الابنة، فترمقها الأم في المقابل بشغف يتألّم، وتحاول أن تختلق من الحروف حديثاً لتتفاعل معها، وكأنها تستبق لنيل لقاء صحافي؛ فهي دوماً لا تخرج من تلك الدائرة التي اختارت أن تمكث بها متقوقعة كل أطرافها على بعضها بعضاً، استمرت الأم في محاولاتها لاختلاق بعض الحديث، ويساندها الأب بالدعم بشيء من الدعابة، وكانت الابنة تستجيب في شيء من الصمت، لم يكن عن عمد، لكن صار الصمت هويتها ولغتها الأولى التي أتقنت كل أركانها. انحنت الأم في خذلان، لم تكن المحاولة الأولى ولا الأخيرة، مازالت تتحلى بالصبر معها.

* * *

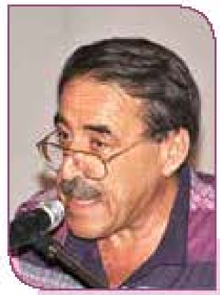
ما عدت أقوى أبداً على التحمُّل؛ فقد بلغني الكبر، وعلى الرغم من ذلك أحاول إظهار الكثير من الربيع بالحياة، لكن تهشّمت أوراقي وبقيت في خريف شائك، وما تبقّى من عمري لا يكفي لأن أستعيد قواي وأبدأ في رحلة السعي من جديد، أبداً ما عدت أقوى على التحمّل. حاولت مراراً طرق الأبواب، لكن الجدار محكم الغلق، ولا وسيلة للعبور بداخل دائرتها، ولا مجيب لندائي، وما علي إلا أن أختلق من تلك الجدران الأنس.

* * *

وظلت هي تجوب بين فصولها الأربعة، تبدأ مع فصل الخريف فتضع بذورها، لحياةٍ بأكملها، مستكملة في مهب الريح إذ تعوي، ومحاولةً الاحتماء بأوراق الخريف الشائكة، وتستعد لقدوم فصل الشتاء؛ فمعه تروي بذورها وترعاها وتحيطها بدفئها من برد قارس، وتجد فصل الربيع يستقبلها فاتحاً لها ذراعيه، ليحتفي بها.. نعم، يتم تتويجها في فصل الربيع.. بعد ذلك تجني ثمارها في فصل الحصاد.



نقد



صنحان عبد القادر كزارة

العزلة وتنويع الضمائر في

(جدار من المكعبات)

ما أقسى أن تصبح عزلة الإنسان عن محيطه الداخلي والخارجي، مستمرة من عهد طفولته إلى أفول حياته! والأقسى من ذلك أن تبدأ هذه العزلة خياراً مقصوداً، ثم تتحول إلى جدران غير نافذة بلا أبواب. هكذا قدمت سلوة عدلي بطلة قصتها أسيرة عزلة محكمة الإغـلاق، ترسم مصيرها، وتضيق عليها دائرة الوجود، فلا تجد مناصاً سوى الأنس بالجدران، ويا لها من مأساة! ها هي فصول الطبيعة تترى: خريف توضع فيه البذور لحياة بأكملها، وفي الشتاء تتم حماية البذور من البرد القارس ليتوجها الربيع ثماراً تجنى في فصل الحصاد. لقد خلقت الراوية بحركة فصول الطبيعة هذه معادلاً موضوعياً لحياتها التي تتكرر فتجني ثمارها المرة في الكبر بعد أن خارت قواها ولم تعد قادرة على بدء السعي الصحي المتفاعل مع الحياة والأحياء.

من جديد. القصة نموذج للقصة النفسية بامتياز، يتخللها صراع داخلي تتجلى آثاره في معاناة مكبوتة وحزن دفين يجد مرتسمه في حركة الفصول الدائرة بلا نهاية. نعم، لقد حاولت الراوية عندما اكتمل نضجها ممتزجاً بنكهة العالم الخارجي أن (تظهر الكثير من الربيع بالحياة)، لكن أوراقها كانت قد تهشمت فظلت تتقلب في خريف شائك. لا تحدثنا القصة عن سبب العزلة التي اختارتها الراوية منذ أن كانت في الخامسة من عمرها، ولماذا كانت تستغني بألعابها عن اللعب مع أترابها، بل كانت تجعل من الألعاب دائرة تحيط بها، ثم تبني فوقها جداراً من المكعبات لإحكام الإغلاق. لم تكن شقية بما تفعل كما قالت، وربما وجدت لذة في ذلك، فكان من حق القارئ أن يتساءل: أهي صبغيات وراثية أم نزوة طفولية لا نملك لها تفسيراً؟

غير أن الأمر يأخذ طابعاً جدياً عندما تكبر البطلة، وتنطلق في رحاب الحياة العملية، ولا يتغير شيء مع حالة العزلة وتضييق دائرة البراح حولها، سوى تحولها إلى معاناة، بعد أن كانت مجرد عبث طفولي. (حاولت مراراً طرق الأبواب، لكن الجدار محكم الإغلاق ولا وسيلة للعبور). ثمة محاولة جادة للتحرر من العزلة تبذلها القاصة، لكنها تبوء بالفشل، ويبقى اللغز قائماً، والمتلقي في حيرة لا يملك لهذا الغرق في بحران العزلة من تعليل. في بناء هيكل القصة، نحن حيال أربعة مقاطع، تميز المقطعان الأول والثالث منها بسيطرة ضمير المتكلم على السرد بأسلوب الراوي المشارك، بينما تميز المقطعان الثاني والرابع بسيطرة ضمير الغائب على طريقة الراوي العليم. فهل لهذا البناء من دلالة؟ إن استخدام الضمائر يحدد موقف الراوي من مرويه، فحين يكون السرد بضمير المتكلم يشعر القارئ أنه حيال سيرة ذاتية للراوي يتعاطف معها، وهو ما تعمدته القاصة في المقطعين الأول والثالث، فكأنها كانت تروي لنا سيرتها مع العزلة كيف تخلقت وكيف تطورت، وقد لاحظنا إصرارها حين كانت طفلة على أن تحيط نفسها بألعابها وتبني حولها جداراً من المكعبات، وكانت سعيدة بذلك. فهل أرادت أن توحي لنا برغبتها الدفينة في الاستقلال وتوكيد الذات؟ ربما!

في المقطع الثاني تختار ضمير الغائب لتتابع سرد حكايتها مع العزلة، فتجرد من نفسها شخصاً آخر هو الابنة تحدثنا عن حياتها في أسرتها على طريقة السارد العليم، فنستشف من روايتها ما قد يكون السبب في تكريس العزلة كحالة نفسية في حياة البطلة. فالنظام السائد في الأسرة هو المسؤول عن سيادة الصمت بين أفرادها، أي سيادة العزلة فيما بينهم. تقول الراوية: (دقت الساعة الرابعة تماماً، في حضرة الصمت يخرج كل طرف من أطراف العائلة من مكانه بانتظام إلى مائدة الطعام لتناول وجبة الغداء). إذاً، نحن حيال عمال في مصنع ولسنا في أسرة. ولكن، مع اجتماع العائلة لا تخرج الابنة/البطلة عن عزلتها، بل تتقوقع فيها منضمة على نفسها. لنتأمل هذه العبارة في حديث الراوية عن بطلتها: (لا تخرج عن تلك الدائرة التي اختارت أن تمكث فيها متقوقعة كل أطرافها على بعضها بعضاً). إن جسدها يشترك في تشكله مع روحها بتمثيل العزلة على نحو مريع.

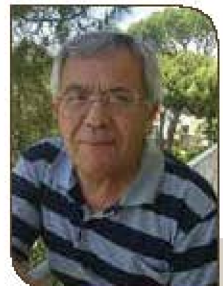
من هذه المقبوسات يتبين للقارئ أن الجو العائلي لعب دوراً كبيراً في تحول عزلة البطلة إلى طقس يومي، فكأن العامل الذاتي تداخل مع العامل الموضوعي ليشكلا جداراً يصعب اختراقه، إذ ما عاد مبنياً من مكعبات ألعاب، بل من مكعبات آجرات أسمنتية. وعلى الرغم من محاولات الأم المشفوعة بالألم، المساندة من الأب، لإخراج ابنتها عن صمتها واستدراجها بالكلمات، فإن محاولاتها تبوء بالفشل، لأن الصمت أصبح للابنة (هويتها ولغتها الأولى التي أتقنت كل أركانها).

في المقطع الثالث يعود ضمير المتكلم للظهور، مصوراً مأساة البطلة في محاولاتها لتخطي جدران العزلة دون جدوى: فينجح في الكشف عن جوانية تحولت إلى عجز تام، واستسلام لمصير قاتم. ولم يكن أمام المقطع الرابع المسرود بضمير الغائب، في لعبة التناوب بين الضمائر، سوى أن يرسم مشهداً حزيناً لتعاقب الفصول، التي يتسيدها الخريف بأوراقه الشائكة، يرتقي من الناحية الفنية إلى اجتراح المعادل الموضوعي لأفكار البطلة ومشاعرها، وديمومة حالة العزلة كظاهرة من ظواهر الطبيعة، وذلك بالتصوير الكلي المتكئ على عناصر الحركة والصوت واللون.

إن الرسالة التي أرادت القصة بثها هي التنبيه إلى خطورة الشيء، يبدأ صغيراً كالشرر ثم يتحول باللامبالاة إلى نار هائلة مدمرة. وإذا كانت الرسالة تحمل بصمة الإدانة للسلوك الفردي، الذي يبدأ كنزوة طفلية ثم يتحول إلى مرض خطير، فإنها تشير بإصبع الاتهام إلى الأسرة، التي لا تتعامل مع سلوك أبنائها الصغار الشاذ بجدية، إلى أن يصبح عادة مستحكمة فيسقط في يدها!

اعتمدت القاصة على اللغة الموحية، التي تألقت في بعض الأنساق التعبيرية، وعلى التقنية الفنية التي رأينا تجلياتها في لعبة الضمائر، وتوظيف المعادل الموضوعي، فضلاً عن تسريع زمن السرد وحذف فضول القول: ما يعد معايير حقيقية لنجاح القصة القصيرة.

ماذا فعلتُ يوم الأحد؟

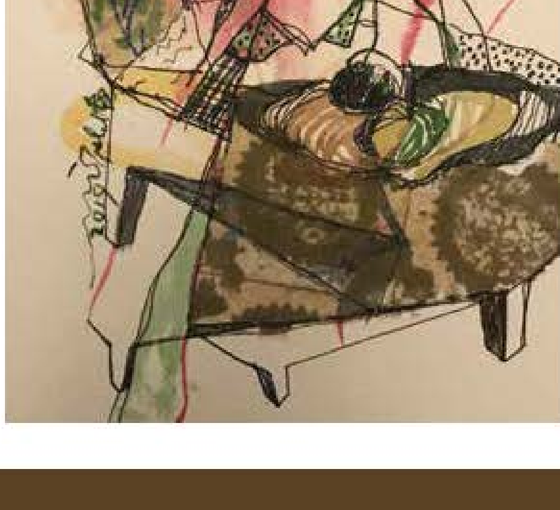


ترجمة: رفعت عطفة
للقاص الإسباني كيم مونثو *

* كيم مونثو هو جواكيم مونثو غومث (برشلونة ١٩٥٢) صحافي وقاص إسباني يكتب بشكل أساسي باللغة الكتلانية، من أعماله الروائية، عواء الرمادي على حافة الجروف (١٩٧٦)، وبنزين (١٩٨٣)، وسبب الأشياء (١٩٩٣)، ومن أعماله القصصية القصيرة نوف، قال (١٩٧٨)، وست وثمانون قصة (٢٠٠١).

كان الأحد يوماً مشمساً وذهبت لأتنزّه مع أمّي وأبي، كانت أمي ترتدي فستاناً طحينيَّ اللون وسترةً صوفية عاجيّة اللون، وكان أبي يرتدي كنزة زرقاء وبنطلوناً رمادياً وقميصاً أبيض مفتوحاً. وأنا كنتُ أرتدي كنزةً عالية القبّة، زرقاءَ مثل كنزة أبي، لكنّها أفتح، وسترة بنيّةً وبنطلوناً بنياً أفتح قليلاً من لون السترة وخفّاً أحمر. كانت أمّي تنتعلُ حذاءً فاتح اللون وأبي ينتعل حذاءً أسود. تنزهنا في الصباح وعند الحادية عشرة ذهبنا إلى بالمورال لنتناول إفطارنا. طلبنا إنسايمادا محشوة وخبزاً سويسرياً وأنا طلبتُ كرواسان. ذهبنا بعدها لنرى الأزهار، كان هناك أزهار حمراء وصفراء وبيضاء وزهرية، بل وزرقاء أيضاً، قال أبي إنّها مصبوغة، ونباتات خضراء وبنفسجية وعصافير كبيرة وصغيرة واشترى أبي الصحيفة من كشك. أيضاً ذهبنا لنرى واجهات المحلات ومرّةً كان قد مضى أمضينا أمام إحداها فيها كنزات مدة طويلة، طلب أبي من أمّي أن تُسرع. بعدها جلسنا في ساحةٍ على مقعدٍ أخضر، وكان هناك امرأة كبيرة في السنّ، بيضاء الشعر، حمراء الخدّين جداً، كأنّهما حبتا بندورة، كانت تُطعم الحمائم خبزاً، ذكّرتني بجدّتي، وكان أبي يقرأ الصحيفة طوال الوقت وأنا طلبتُ منه أن يتركني أرى الرسوم فترك لي نصف الصحيفة وقال لي ألا أمزقها. بعدها وبينما كنّا نصعد إلى البيت كانت أمي مثل أبي تقرأ طوال الوقت. قالت له إنّه دائماً يقرأ الصحيفة، وإنّها سئمت الحالة إنّه يقرؤها في البيت، وبينما هو يتناول طعام إفطاره، أو هو يتناول طعام غدائه، في الشارع، وهو يمشي، وعندما نتنزّه. وأبي لم يقُلْ شيئاً وتابع قراءته وأمّي شتمته، وبعدها قبلتني، كما لو أنّها أسفت، وبعدها وبينما هي في المطبخ تُحَضِّر الأرز، قال لي أبي ألاّ آخذ بكلامها. أكلنا أرزاً مرقاً، لا أحبّه، ولحماً مع الفليفلة المقلية. أحبُّ الفليفلة المقليّة، لكن ليس اللحم، النيّئ جداً، لأنّ أمي كانت تقول إنّه هكذا ألذّ. لكنّني لا أحبّه. أحبّ أكثر منه اللحم الذي يُقدّمونه في المدرسة، المحروق جيداً. في المدرسة لا أحبّ إطلاقاً الأطباق الأولى، بعدها في المساء جاء عمّي وزوجته مع ابن عمّي، وراح عمّي وزوجته يتحدثان في الصالون مع أبويّ ويتناولان معهما القهوة، وذهبتُ أنا وابن عمّي لنلعب في الحديقة. هناك لعبنا لعبة مادلمان وكرة القدم والكرة وسيارة الإطفاء وحرب رجال الفضاء. وابن عمي تصرّف كأبله لأنّه خسر وأنا يزعجني ابن عمّي كثيراً؛ لأنّه لا يُتقن الخسارة، واضطررت لأنّ أصفعه فراح يبكي بقوّة وجاءت أمّي وزوجة عمّي وعمّي وقالت أمّي: ما الذي جرى، وقبل أن أجيبها قال ابن عمّي إنّني ضربته فصفعتني أمّي فرحت أبكي بدوري وعدنا جميعاً إلى الصالون. كانت أمي تمسكني من يدي وأبي يقرأ الصحيفة ويُدخّن سيجاراً جاءه به عمّي، وأمّي قالت له: الطفلان في الحديقة، يقتتلان، وأنت هنا، غير مكترث، مسترخٍ. قالت العمّة لم يحدث شيء، لكنّ أمي قالت لها دائماً يحدث الشيء ذاته وإنّها سئمت. بعدها ذهب العمّ وزوجته وبينما هما ذاهبان مدّ لي ابنُ عمّي لسانه وأنا مددتُ له لساني. وفتح أبي التلفاز، لأنّهم كانوا ينقلون مباراة بكرة القدم، وأمي قالت له أن يُبدّل القناة لأنّهم في القناة الثانية يضعون فيلماً وأبي قال لا لأنّه يُشاهد المباراة.

ذهبتُ بعدها إلى الحديقة لأرى الدمية، التي طمرتها هناك بجانب الشجرة، فأخرجتُها وداعبتها وأنّبتُها لأنّها لم تغسل يديها كي تأكل، عدت بعدها وطمرتها وذهبت إلى المطبخ وكانت أمّي تبكي، وقلت لها ألا تبكي. جلستُ بعدها على الأريكة بجانب أبي، الذي كان كما لو أنّه أيضاً لا يُشاهد المباراة، كما لو أنّ رأسه كان في مكانٍ آخر. وضعوا بعدها إعلانات، وهي أكثر ما يعجبني، تلاها الشوط الثاني من المباراة وذهبتُ لأرى أمّي، التي كانت تُحَضِّر العشاء، تناولنا بعدها عشاءنا، ووضعوا فيلم صور متحركة ثم الأخبار، ثمّ فيلماً قديماً، لفنّانة لا أعرف اسمها، كانت شقراء ووسيمة. لكنّهم أرسلوني عند ذلك لأنام، لأنّ الوقت كان متأخراً، وصعدت الدرج وذهبتُ إلى السرير، ومن سريري



سمعتُ الفيلم وكيف كان أبواي يتجادلان، لكن بسبب ضجيج التلفزيون لم يكن باستطاعتي أن أسمع جيّداً ما كان يقولانه. تشاجرا بعدها صارخَيْن، ونزلتُ من السرير كي أقترب من الباب وأفهم ما كان يقولانه. لكن وبما أنّ كلّ شيء كان مظلماً لم أرَ شيئاً، غير ضوء القمر الذي كان يدخل من النافذة المطلة على الحديقة، وبما أنّني لم أكن أرى فقد تعثّرتُ واضطررت لأن أعود إلى السرير خائفاً من أن يأتيا ليريا ما الجلبة التي وقعت، لكنّهما لم يأتيا. كنتُ أسمعُ كيف راحا يتجادلان. صرتُ أسمعهما بشكلٍ أفضل، لأنّهما كما يبدو أطفآ التلفاز، وكانَ والدي يقول لأمّي ألا تُزعجه ويشتمها ويقول لها إنّـه ليس عندها أي طموح، وكانت أمي تشتمه أيضاً وتقول، لا أعرف ما إذا قالت له أن يذهب هو أم أن تذهب هي من البيت، وكانت تقول اسم امرأة وتشتمها، سمعت بعدها شيئاً بلورياً ينكسر، وسمعت بعدها صرخات أقوى وكانت من القوّة إلى حدّ أنّها لم تكن تُفهم، سمعتُ بعدها صرخة كبيرة، أقوى بكثير من سابقاتها وبعدها لم أسمع شيئاً. سمعت بعدها ضجّة كثيرة لكنّها خفيفة كما يحدث حين يجرون قطع طقم الأرائك عندما يمسحون الأرض، سمعت باب الحديقة يُغلق وعندها عدتُ وخرجت من السرير، وسمعتُ جلبة في الخارج فنظرتُ من النافذة وكانت قدماي باردتين، لأنّني كنتُ حافياً وفي الخارج تسود الظلمة ولا يُرى شيء، وبدا لي أنّ أبي كان يحفرُ بجانب الشجرة فخفتُ أن يكتشف الدمية ويُعاقبني، وعدتُ إلى السرير وغطيت نفسي جيّداً بما في ذلك وجهي، المختبئ تحت الملاحف، كنتُ في الظلمة ومغمض العينين جيّداً، سمعته يتوقّف عن الحفر، ثم سمعتُ خطواتِ تصعدُ الدرج، فتظاهرتُ بالنوم وسمعت باب غرفتي يُفتح، وفكّرت أنّهما لا بدّ أن ينظرا إليّ، لكنّني لم أرَ من كان ينظر إليّ، لأنّني كنتُ متظاهرا بالنوم، لذلك لم أره. أغلقا بعدها الباب وفي اليوم التالي، البارحة، قال لي أبي إنّ أمي ذهبت، ثمّ جاء سادة يسألون عن بعض الأشياء، وأنا لم أعرف بماذا أجيب وكنتُ أبكي طوال الوقت، وأخذوني لأعيش في بيت عمّي وكان ابن عمّي يضربني دائماً، وهذا يحدث كل أحد!

لَيْسَ ثمّةَ مِن زمنٍ



ترجمة: عاطف عبدالمجيد

شعر: لوي برتولوم*

الزمنُ مفهومٌ مجرّدٌ
لا يوجدُ ولا يمرّ
نحنُ مَن يمرّ
مع الزهورِ والرياحِ.
***
نحن مخلوعون
كدُمىً باليةٍ
نبحثُ عن مملكةِ
عالمٍ آخر وهميّ.
***
لا نريد أن نرى
تآكلَ آمالنا كلّها
حينَ تهزأُ الطبيعة.
***

هذا الزمنُ الذي نقيسه بالأرقامِ
ليس سوى فخٍ مُختمٍ
في إطارٍ كبيرٍ.
***
قاتلٌ أو مُحسنٌ
الزمنُ وَهمٌ
لا يكادُ يَمَسّ أحياءنا
مُثيري السخرية.
***
الزمنُ ليس الآنَ
ولا أمس ولا غداً
إنّه نجمٌ ميتٌ
يقنعنا أنّه يعيشُ.
***
وجودنا على الأرض هنا
ليس سوى غبارٍ لا يُوصفُ
حلمٍ يتصاعدُ
في تدفقٍ كونيّ.
***
عظَمةُ الزمنِ
تجمعُ من العدمِ المليءِ بالفراغِ
ضحكةً كبيرةً صامتةً.

* لوي برتولو، شاعر فرنسي ولد في العام (١٩٥٥) في بريتاني الفرنسية. له اثنا عشر كتاباً ما بين شعر وسرد، وقد نشر كتاباته في العديد من المجلات الأدبية، وضمت اسمه ثلاثون أنطولوجيا، إلى جانب مشاركاته الفعالة في الكثير من المهرجانات الشعرية والموسيقية داخل وخارج فرنسا، حصل في العام (٢٠١٤) على جائزة اكزافيه جرال عن مجمل أعماله الإبداعية، وقد تُرجمت قصائده إلى التشيكية، البولونية، البريتونية، البرتغالية، اليونانية الحديثة، وقريباً تُترجم أعماله إلى الإنجليزية.



القطارات المجنونة



إياد جميل محفوظ

تفاقم شغب الغوغاء في المدينة إثر تكاثر ضحايا القطارات، إزاء ذلك ابتدع مدير مستشفى الأمراض العقلية اقتراحاً، يضخ من خلاله روحاً مبتكرةً في شبكة القطارات المريضة.

لم يكن ليشعر الطبيب النبيه بهذا الفيض من الغبطة والسرور، لولا يقينه التام بأن المرشحين العشرة الذين وقع اختياره عليهم، للارتقاء بهم إلى مصاف الناس السعداء، بوسعهم اجتياز لجنة منح البراءة من الجنون بيسر ونجاعة. وما إن فرغ كبير المستشارين النفسيين من توجيه سؤاله حتى تزاحمت أيادي المتنافسين للرد عليه، ما ضخم ثقتهم في حسن تدبيرهم، وطول باعهم، إذ إن المجانين بدوا حاضرين للإجابة كما لو أنهم ببغاوات مدربة.

أثار جواب المجنون الأول موجةً من الدهشة، والقبول الرصين لدى أفراد اللجنة، حين رأى أن القطارات الجديدة لا يقودها أشخاص يتحلون بالحماسة الكافية، على الرغم من خبراتهم المشهودة. أما المجنون الثاني، فقد أضرم في نفوسهم مشاعل الكبرياء والأنفة حين جزم بالبراهين والأدلة القاطعة، أن تلك العربات المقترحة، لا تتمتع بميزات التقنيات الحديثة ومواصفاتها بالقدر المطلوب. ولم يكن جواب المجنون الثالث مقنعاً لأعضاء قيادة المستشفى فحسب، بل جعلهم يشعرون برضا غامر، وارتياح مقيم، حيث أثبت بالحجة والمنطق، أن الوقود المستخدم لا بد من أن يد الفساد قد عبثت به.

تنامى الحبور وبشائر السرور إثر تتالي العبارات الحكيمة، والأفكار الملهمة إلى أن جاء دور المرشح العاشر، الذي لم يكن بحالٍ من الأحوال مسك الختام، إذ إن صدمةً مباغتةً عصفت بمزاج الخبراء المحلفين، حين خالف المعتوه الأخير آراء زملائه، فقد صب جام جنونه على منظومة السكك القديمة، فإن عدم مواءمتها للحداثة، وما بعد الحداثة، والمعاني الحساسة، ليس له إلا أن يدفع بالعربات الحائرة إلى التعثر، والوقوع في أحضان قضبانها الخشبية ذات الصلاحية المشوهة.

على الرغم من ذلك كله، فقد أنجزت اللجنة الفصيحة مهمتها بنجاحٍ مغلفٍ بسحاباتٍ من الفهم البليغ، حيث تمكن معظم المتدربين على استرجاع فطنتهم ورشدهم، من تخطي عتبات الامتحان والأقدار، على نحوٍ مذهلٍ وبارع، في حين تحررت شوارع المدينة من الضحايا البائسة، والحكايات البليدة، وازداد عدد السعداء الذين يقودون القطارات المجنونة في أحيائها النظيفة.



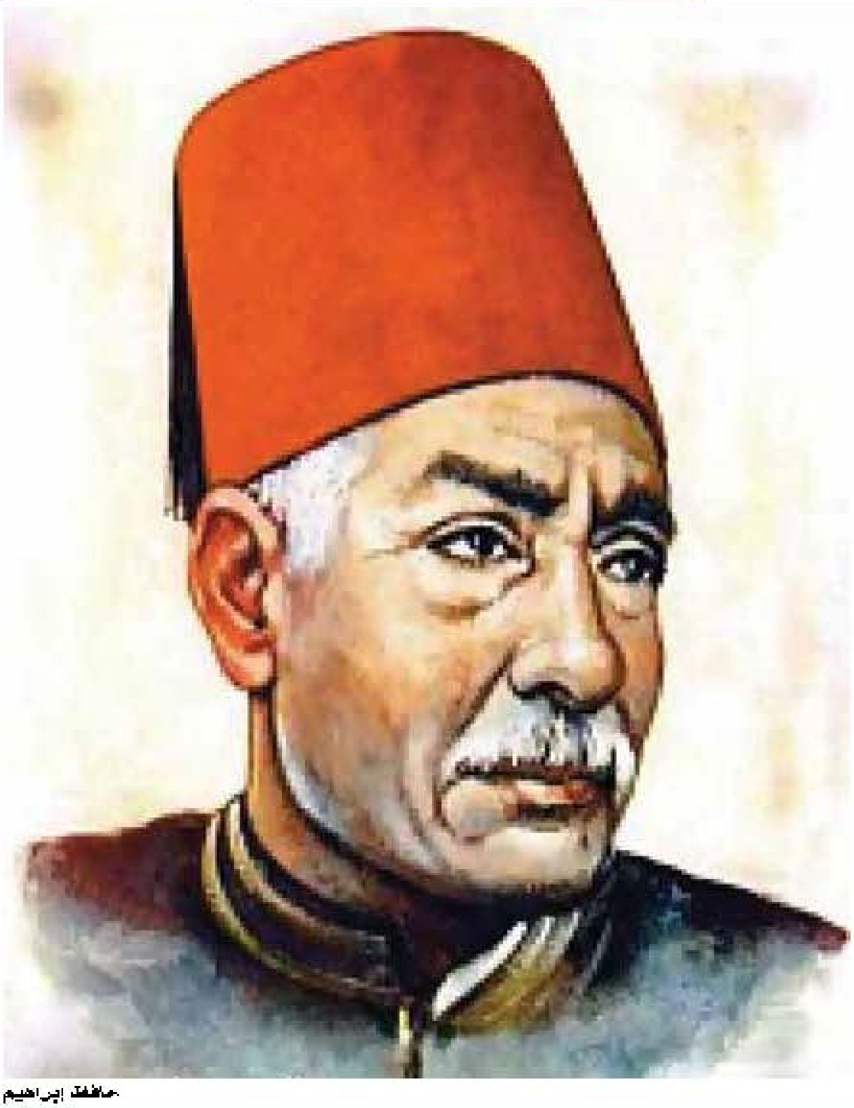
إحياءُ القصيدة القديمة

قراءةٌ نصيّة في (داليّة) حافظ إبراهيم في رثاء محمود سامي البارودي



د. سعيد بكور

كان الشُعر في بعض العصور يسير على نَهج التُكلُف والتصنّع والتلاعب اللُفظي، نظراً لاهتمام الشّعراء بالشُكل على حساب المعاني، وهكذا انتشر الجمود في أوصال الشُعر، فتجمّدتْ دماءُ الجمال، وأصبح كلاماً غثّاً تنتفي فيه النزعة الذاتية والروح الشعرية، ومع بزوغ عصر النّهضة، أشرقت شمسٌ جديدة عمّت بنورها الشُعر فاستفاقَ من غيبوبته واستيقظ من سُباته لينطلق في سماء النُضج الفني، ويعود الفضل في ذلك إلى حركة إحياءِ النُموذج التي انتشلت الشُعر العربيّ من براثن التّصنع ومستنقعِ التكلُف، وقد تم ذلك على يدِ شعراءَ عُرفوا بشاعريّتهم المتدفُقة ومواهبهم الفذُة، نذكر منهم: ناصيف اليازجي، ومحمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وكذا حافظ إبراهيم، الذي يعد بحقٍّ رائداً من رواد حركة إحياء النموذج، وسمّي بـ(شاعر النيل). فإلى أي حد مثُلت القصيدة خصائصَ شعر إحياء النموذج؟



حافظ إبراهيم

انطلاقاً من مناسبة القصيدة (قال حافظ إبراهيم يَرثي محمود سامي البارودي)، واتكاءً على شكلها التقليدي وعلى بعض المؤشرات الدالّة من قبيلِ (رُدُّوا عليّ بياني، ما لحبل القوافي غير ممدود، أفحمني، تجري السلاسة في أثناء منطقه، يا مؤنس الموتى، يا شاعراً ضن الزمان به، يا فارس الشُعر والهيجاء..)، نفترض أننا إزاء قصيدة شعريّةٍ تنتمي إلى شعر إحياء النموذج، يَرثي فيها الشاعر قُطباً من أقطاب حركة إحياء النموذج ورائداً من رُوّادها وعلَماً من أعلامها، معدُداً مناقبه ومذكُراً بشاعريته الفذُة، فإلى أيُ مدى تصح هذه الفرضية؟ وما الأساليب الفنيّة الموظّفة من قبَلِ الشاعر؟ وما المقصدية التي رامَها؟

يظهرُ من قراءة القصيدة، أن حافظاً يتخذ من غرضِ الرُثاء موضوعاً، حيثُ استهلّها بالتّعبير عمّا أصابه من صدمة شعوريّةٍ وأزمةٍ نفسيّةٍ، من جرّاء موت الفقيد محمود سامي البارودي، وحتّى يخفف من هول ما نزل به، انتقل إلى تأبينِه وتعدادِ محامدِهِ ومناقبه من جودٍ، وشجاعةٍ، وشدُة عارضةٍ، وزهدٍ، وقدرة على التصرف في فنون القول، خاتماً قصيدتَهُ بالتماسٍ يوجُهه إلى الذاهبين في موكب الفقيد، طالباً منهم غضُ الأبصار احتراماً للمشهد المَهيب.

مما سبق، نلحظ أن الشّاعر يسير على خُطى من سبقه من شعراء العربيّة الفُحول، وذلك من حيثُ اعتمادُه غرضاً شعرياً قديماً هو الرثاء، ومعنى ذلك أن حافظ إبراهيم وفي للمضامين القديمة، من دون أن ننكر خصوصية التجربة النّفسيّة التي عبر عنها.

وإذا انتقلنا ناحية التحليل، وجدنا معجم القصيدة قد توزّع بين حقلين دالين يتفاوتان طولاً وقصراً، حضوراً وغياباً، إفراداً وتركيباً، امتداداً وانحساراً، أوّلهما الحقل الدال على (ذات الشاعر)؛ ومما ينضوي تحته نذكر: (إنّي عييت، لا تطاوعني، أفحمني، هم وتسهيد...)، وثانيهما الحقل الدال على (مناقب الفقيد)، ومما يندرج تحته نذكر: (يا مؤنس الموتى، يا فارس الشعر، تجري السلاسة في أثناء منطقه، يا خير من هز اليراع..). ونلاحظ من تتبُّعنا للحقلين وجردنا لألفاظهما وعباراتهما، أنّ حقل (مناقب الفقيد) آلت له الغلبةُ، ورجحت كفّتُه لسببٍ منطقيّ هو أن رَحى القصيدة تدورُ حول رثاء محمود سامي البارودي، أما العلاقة بين الحقلين: فهي قائمة على السّببية؛ ذلك أن موت الفقيد ورحيله أثّر في نفسية الشاعر، ما دفعه إلى رثائه وتأبينه بكبدٍ حرّى وقلبٍ ملتاع:

موتُ الفقيد – تأثّرُ الشّاعر نفسياً – رثاءُ الفقيد

نستنتج من دراسة المعجم أن الشاعر يمتحُ من حقل الرثاء وينهل من معينه، وهو ما ساعده على التعبير عن تجربته النّفسيّة، وفيما يخصّ اللغة فهي ذات نفَسٍ تقليديّ، تتّسم ألفاظها بالجزالة والفخامة مع مُسحة حزنٍ أتتها من طبيعة الغرض، وهي تُشبه لغة الفحول، ما يؤكد فرضيةَ تمثّل شاعرنا للقدماء في لغتهم ومعجمهم الشعري الموظّف.

إذا انتقلنا ناحية الإيقاع الخارجيّ، وجدنا الشاعر قد امتطى صهوة البسيط، وهو بحر ذو نفَس شعري طويل وتفعيلات ممتدة ومساحة واسعة، اختاره الشاعر ليعبّر عما يجيش في صدره ويعتمل في خاطره من أحاسيس الحزن، التي خلّفها موت الفقيد. أما القافية فقد جاءت مُطلقة مردفة، وبعض كلمة في الغالب الأعمّ (مودي – هيدي – جودي)، كما جاءت موحدة (/ ٠ / ٠) في كل القصيدة، ما أعطى لنهاية الأبيات انتظاماً موسيقياً بديعاً وتجانُساً أغنى فاعليتها الصّوتية، وهكذا أدّت القافية وظيفة صوتية وأخرى نفسية وثالثة معنوية، فهي تطرب الآذان، وتهزّ النفوس، وتسهم في بناء المعنى. إنها تتويج بديع لمسار إيقاعي، ومصبٌّ للمعنى والإيقاع في انحدارهما وتدفقهما، وفيما يخص الروي فقد جاء دالاً مكسورة (د) تعكس حالة الشاعر المنكسرة ونفسيته المحبطة، إذ اضطلع بوظيفة نفسية وصوتيّة، تتمثّل أساساً في ذلك النغم الرائق المطّرد الذي يتكرر نهاية كل بيت، من دون أن ننسى ظاهرة التصريع في البيت الأول (مودي– مودي) الناتجة عن تأثّر العروض بالضرب في النقصان (فعْلُن/ فعْلُنْ)، وهو ما أضفى على بداية القصيدة جمالية موسيقيّة آتية من التماثل الصوتي، تُطرب الآذان وتهزّ النفوس وتحض السامع على المواصلة.



محمود سامي البارودي

وإذا انتقلنا ناحية الإيقاع الداخلي، وجدنا حضوراً لا بأس به للتوازي، الذي وقع متفرّقاً في القصيدة وبشكل عمودي، ونبرزه في الآتي: (لبيك يا مؤنس الموتى)؛ (لبيك يا شاعراً)؛ (لبيك يا خير من هز اليراع).

وهو توازٍ عمودي/ مقطعي، نحوي، نسبي، أسهم نوعياً في إغناء الفاعلية الإيقاعية للقصيدة، منقذاً إياها من جو الحزن المرخي بظلاله على أرجائها.

وإلى جانب التوازي، نجد التّكرار حاضراً بقوة، سواء منه تكرار الصوامت (الدال، السين، الميم..)، أو الصوائت (الكسرة، ياء المد، واو المد)، أو تكرار الألفاظ (لبيك، محمود، نزحت)، أضف إلى ذلك الجناس الاشتقاقي (شاعر– الشعر)، ولا يخفى على القارئ ما أضافته أشكال التكرار من تنوع موسيقي أغنى القصيدة إيقاعياً، ووهبها قدراً كبيراً من الجرس والنغم والتجانس الداخلي، ونجد إلى جانب ذلك التكرار العروضي؛ أي تكرار نفس البحر في القصيدة بأكملها ونفس الروي والقافية، الأمر الذي أضفى على أجزائها نغماً موسيقياً يحكمه الانتظام والانضباط الإيقاعي الذي لا خللَ يعتريه.

يظهر من دراسة الإيقاع، أن الشاعر متأثّر بالبنية الإيقاعية للقصيدة القديمة محافظ عليها، من حيثُ اعتمادُه على بحر من بحور الخليل وقافية مطردة وروي موحد، إضافة إلى ظواهر من قبيل التوازي، والتصريع، والتكرار.

ولأنّ الصور الشعرية هي روح الشعر

انتشر الجمود في أوصال الشعر حيث سار على نهج التكلف والتصنع والتلاعب اللفظي

مع بزوغ عصر النهضة استفاق الشعر من سُباته وسعى إلى حركة إحياء القصيد

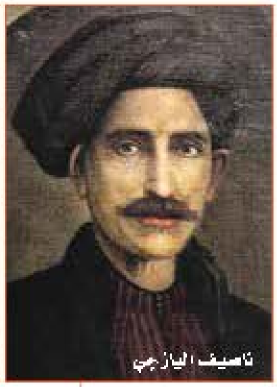
يعدُّ حافظ إبراهيم من رواد حركة إحياء النموذج وقد سمّي بـ(شاعر النيل)

وعمودَهُ، فإن الشاعر حرص على توظيفها، قاصداً من خلالها إغناءَ دلالة النص وإضفاء المُسحةِ الجمالية والبعد التخييلي عليه، وهكذا وظّف الاستعارة في قوله (ما للبلاغة غضبى)، حيث استعار صفة الغضب من المرأة وأسندها إلى البلاغة، حاذفاً المستعار منه (المرأة) ورمز إليه بالقرينة (غضبى)، على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية، ولا شك أن هذه الاستعارة تبرز من حيثُ وظيفتُها التّعبيرية مدى صدمة الشاعر، لدرجة أنه فقد معَها قدرته على القول، كما تكمن جماليتها في تشخيص المعنوي وبثُّ الحياة في أوصاله، فنتصوّره إنساناً يغضب ويرفض المطاوعة، ونجد إلى جانب الاستعارة المجازَ المرسَل (ما لحبل القوافي غير ممدود)، حيث عبّر بالجزء الذي هو القوافي وأراد الكل الذي هو (القصائد) وعلاقة هذا المجاز هي الجزئية، وتكمن وظيفته في المراوغة الدلاليّة والإيجاز والتكثيف والتعبير عن العجز، ونجد في البيت التاسع تشبيهاً بديعاً يشبه فيه الشاعر (جريان الكلام على لسان الفقيد) بـ(جريان الماء في العود)، ووجه الشبه هو السّرعة والتدَفّق والانطلاق والانسيابيّة، ويبيُّن هذا التشبيه شاعرية الفقيد وبراعته القولية وشدّةَ عارضته، ويمكن أن نجد في قوله (هزّ الحسام) كناية عن الشجاعة. وقد أدت هذه الصور مجتمعة وظيفة تزيينية تارة تتجلى في إضفاء المسحة الجمالية واللمسة الفنيّة، وتعبيرية تارة أخرى تتمثّل في إبراز معاناته وفرط حُزنه، كما أسهمت في تقريب المعنى وتقديمه في قالبٍ تصويري بديع حقّق الإمتاع واللذة النفسية.

والظّاهر من الصّور الشّعرية الموظفة، أنّ شاعرنا يحتذي طريقة القدماء في التّصوير لا يحيد عنها قيد أنمُلة، إلا بالقدر الذي يعبر به عن تجربته، ذلك أنّ سائر الصّور الشعرية مستقاة من الذاكرة، بيدَ أن لمسة الشاعر الإبداعية لها بروزها وحضورها. وفيما يخصُّ الأساليب، زاوج الشاعر بين الأسلوب الخبريّ ونظيره الإنشائي، لكن غلبةً طفيفةً آلت للأسلوب الخبري الذي رجّحت كفّة ميزانه، وذلك عائدٌ إلى طبيعة النّصُّ القائمة على الإخبار والوصف وبثّ لواعِج الأسى والحزن وإفراغ شحنات الألم، ومن نماذج ذلك نذكر: (ظنَّت سكوتي، تجري السلاسة في أثناء منطقه...)، وكان للأسلوب الإنشائي حضوره القويّ الوازنُ الذي يستدعيه المقام والسياق ممثَّلاً تارةً في الأمر (رُدوا، غُضوا) الذي خرج عن معناه الحقيقيّ ليفيدَ الالتماس، والاستفهام (ما للبلاغة غضبى لا تطاوعني؟) الذي جاء بغاية الإنكار والتعجّب والتحسّر على عدم قدرته على رثاء الفقيد، وهو الذي اعتاد القول في يسر وسهولة، والنداء (يا شاعراً – يا خير..) الذي أفاد علوّ مكانة الفقيد وبُعده عن عالم الأحياء والشوق إليه، ومن ناحية أخرى عجّت القصيدة بالأفعال، التي أعطتها حيوية وديناميةً وكشفت واقعاً نفسياً مضطرباً شديد الاعتمال.

ختاماً، عملَ الشاعر في قصيدته على التّعبير عن حالته النفسيّة، التي خلّفها موت محمود سامي البارودي، راثياً إيّاه رثاءً يقطرُ ألماً وصدقاً، وقد قصد من خلال رثائه هذا تكريم الفقيد وتخليد ذكراه، وهكذا خلع عليه جملة من الصفات والمناقب والمحامد، موظّفاً أساليبَ متعدّدة ساعدته على الوصول إلى مراده. ومِن خلال تتبّعنا للقصيدة، نجدها تمثّل شعر إحياء النموذج، سواء في المضمون أو الشكل أو البناء أو طريقة التصوير، ما يعني أن الشاعر نجح في تمثيل هذا الاتجاه، كما يتّضح بجلاء تأثّر الشاعر بالشعراء الفحول، خاصة، في قصائد الرّثاء المشهورة، ونصل إلى إثبات صحة الفرضية وانتماء النص إلى شعر إحياء النموذج، وهكذا يمكن تأكيد نجاح الشاعر في إحياء القصيدة القديمة وتمثّلها شكلاً ومضموناً.


حافظ إبراهيم


ناصيف اليازجي


أحمد شوقي

يعود الفضل في ذلك للشعراء ناصيف اليازجي ومحمود سامي البارودي وأحمد شوقي

رُدُّوا عليَّ بيانِي بعدَ محمودِ
إنِّي عييت، وأعيا الشِّعرَ مجهودي
ما لِلبلاغةِ غَضبى لا تُطاوعُنِي؟
وما لِحبلِ القوافي غيرُ ممدودِ؟
ظنّتْ سُكوتي صفحاً عن مودَّتِه
فأسلمَتني إلى همٍّ وتسهيدِ
ولو درَت أنَّ هذا الخطب أفحَمَني
لأطلقَتْ من لساني كلَّ معقودِ
لبَّيك يا مؤنِسَ الموتى ومُوحِشَنا
يا فارسَ الشِّعرِ والهيجاءِ والجُودِ
لقد لزَحتَ عن الدُّنيا كما لزحَتْ
عنها لياليك من بيضٍ ومن سودِ
أغمضْتَ عينك عنها، وازدريتَ بها
قبل المماتِ ولم تحفل بموجودِ
لبَّيك يا شاعراً ضَنَّ الزمانُ به
على النُّهى والقوافي والأناشيدِ
تجري السلاسةُ في أثناءِ منطقِه
تحت الفصاحة، جَرْيَ الماءِ في العودِ
لبَّيك يا خيرَ من هزَّ اليراعَ ومن
هزَّ الحُسامَ ومن لبَّى ومن نُودي
أقولُ للملأ الغادي بموكبِه
والنَّاسُ ما بين مكبودٍ ومفؤودِ
غُضُّوا العيونَ فإنَّ الرُّوحَ يَصحبُكم
مع الملائكِ تكريماً لمحمودِ

* ديوان حافظ إبراهيم .ج٢.دار العودة. بيروت.بدون تاريخ.ص:١٣٩

عتبة

كتّاب اكتفوا بـ أعجوبة أدبية واحدة



حزامة حبايب

الكتابةُ شكلٌ من أشكال السّعي إلى التحقُّق أو الاكتمال – مع إقرارنا بوهم التحقُّق الفعلي واستحالة الاكتمال – وهو ما يعني أن مشروعنا الكتابي أو الإبداعي عموماً عمليةٌ متواصلةٌ نحو بلوغ هذه الغاية، تمرُّ خلالها بمراحل عدّة؛ وعليه لا يمكن الحُكم على هذه العملية من خلال منتجٍ إبداعيٍّ واحد، بمعنى أننا لا يمكن أن نتحقَّق أو نكتمل، ضمن الحد الأدنى لهذين المفهومين، إلا من نتاجات عدة، ذات حمولات تأويلية متفاوتة، تؤرخ لحِقَبِنا الفكرية وأمزجتنا العاطفية والنفسية، وتعكس – بشكل من الأشكال – تطوّرنا ونضجنا، وحتى وهننا وتراجعنا ونكوصنا ونضوبنا.

لعلَّ المعضلة الكبرى التي يعانيها المبدع هو أن تُختصر تجربته في عمل واحدٍ ووحيد، كأنه وضع عصارةَ خياله فيه، من دون أن يبدع غيره، فيظل اسمه مقترناً بعمل يتيم، يُعرف به ومن خلاله فقط. أما المعضلة الكبرى، ولا شك، فهي أن يختصِر عملٌ واحدٌ الحصيلة الإبداعية الكلية للكاتب، فيعجز عن تخطيه أو التفوُّق عليه، ليكون هذا العمل كأنه الأوحد، مع أنه ليس كذلك، وليكون هو الشرارة التعبيرية العظمى وما سواه اللهب الناحل في ذبالة الروح المحتضرة، وليكون هو الخلق القويم الجميل وما سواه من كتابات أخرى إنما خلق مشوه أو إضافة عابرة في أفضل الأحوال. هذا النوع من الأدباء هو ما يشار له بـ(صاحب الأعجوبة الواحدة)، وهي أعجوبة قد تتحول إلى لعنة تطارد مبدعها حتى الممات.

عرف الأدب العالمي (أعاجيب) إبداعية عدة، بعضها خلّفت احتقاناً في نفوس أصحابها، رافضين أن يُشار لهم بأنهم (نضبوا) قبل الأوان، معبّرين عن مراراتهم الصريحة حيناً والمبطّنة أحياناً من اختصار منجزهم في عمل واحد حتى وإن كان إعجازياً.

أمثلة كثيرة على (الأعاجيب) الإبداعية في الأدب العالمي

لعل النموذج الصارخ في الأدب الأمريكي على الأعجوبة المتفردة هي رواية (أن تقتل طائراً بريئاً) (١٩٦٠) للكاتبة الأمريكية الراحلة هاربر لي، فهذا العمل الروائي الفذ الذي قارب العنصرية في المجتمع الأمريكي بجرأة غير مسبوقة يومها يُعدُّ من علامات الأدب الأمريكي الحديث، وغدت هاربر لي بفضله أيقونة الروائيين الأمريكيين، إلى حين: ذلك أن الكاتبة ما لبثت أن انكفأت على ذاتها معتمدة حتى وفاتها عام (٢٠١٦) عن عمر يقارب التسعين عاماً على أصداء روايتها الأعجوبة، التي تُرجمت إلى أكثر من (٤٠) لغة وباعت منذ إصدارها وحتى اليوم أكثر من (٣٠) مليون نسخة، مكتفيةً بكتابة بضع مقالات ورواية ثانية أصدرتها قبل وفاتها بعام فقط بعنوان (عيّن لنفسك حارساً) ينطبق عليها المثل القائل (تمخّض الجبل فولد فأراً): إذ جاءت الرواية، التي تم الترويج لها بأنها جزء ثان من روايتها الشهيرة، محبطةً للقراء والنقاد، بعدما تبين أنها لم تكن فعلياً سوى مسودة لـ(أن تقتل طائراً بريئاً).

وقبل هاربر لي فاجأت الكاتبة الأمريكية مارغريت ميتشيل الأوساط الأدبية بروايتها (ذهب مع الريح) (١٩٣٦) أعجوبتها الوحيدة التي نُشرت في حياتها، حاصدةً شهرة عالمية لم تبلغها أي رواية حتى زماننا هذا. بل إن الرواية، وخلال عامين فقط من نشرها، باعت أكثر من مليون نسخة، وهو رقم خيالي بمقاييس أي عصر، رقم لعله كان كافياً كي يغرس الرعب في نفس الكاتبة التي ظلت أسيرة هذا النجاح غير المتوقع حتى وفاتها عام (١٩٤٩) في حادث سيارة.

الأمثلة كثيرة قطعاً على (الأعاجيب) الإبداعية في الأدب العالمي، والتي قد لا تكون عملاً يتيماً لصاحبها وإنما قد يحقق من الشهرة والنجاح حداً يغتال معه أي عمل قبله أو بعده، ما يفاقم من (حسرة) المبدع. لعلنا نتوقف في هذا الخصوص مع رواية (الحارس في حقل الشوفان) (١٩٥١) للأمريكي جيه دي سالنجر، الذي نسي الناس أن للكاتب ثلاث مجموعات قصصية، وهناك رواية (كل شيء هادئ على الجبهة الغربية) (١٩٢٩) للروائي الألماني إريك ماريا ريمارك، حيث فاقت شهرتها مجموع أعماله الروائية التي تفوق العشرين؛ ونادراً ما يتذكر القراء أي عمل روائي وقصصي للكاتب الإيرلندي برام ستوكر بخلاف (دراكولا) (١٨٩٧)، الرواية القوطية التي شكلت مرجعاً لآلاف روايات الرعب حول مصاصي الدماء، لتغذي المخيال العالمي لأكثر من قرن من الزمان.

ولا يخلو الأدب العربي من أعاجيب، اختزلت كل نتاج أصحابها في تجربة إبداعية واحدة على نحو أحالها لعنة أحياناً. لعل أشهر أعجوبتين أو بالأحرى لعنتين هما رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) (١٩٦٦) لعميد الرواية السودانية الطيب الصالح، حيث ظل شبحها يطارده حتى مماته، لتسقط أعماله السردية الأخرى، وهي قليلة، من إرثه، حتى إنه يُقال إن نجاح هذه الرواية شلّ قلم المبدع الراحل، فأضحت عبئاً عليه من دون أن يستطيع أن يتجاوزها. أما الرواية الثانية فهي (الخبز الحافي) (١٩٨٢) للمبدع المغربي الأشهر محمد شكري التي حققت نجاحاً فاق كل ما قدمه شكري وربما ما قدمه الأدب المغربي من نجاحات، ومع أنه أتبعها بروايتين ضمن ثلاثية تشكل سيرته الذاتية، وهما (زمن الأخطاء) أو (الشطار) كما عرفت، و(الوجوه)، فإنهما يُنظر لهما بوصفهما ظلاً هزيلاً لـ(الخبز الحافي): روايته الأولى والأخيرة، معنوياً وأدبياً.

على أنه حتى وإن افترضنا أن هذه الأعاجيب انقلبت نجاحاتها على أصحابها، أو على بعضهم، وطاردتهم لعنتها، فإنه من الصعب أن نتخيل أدب الإنسانية الجميل من دونها. وربما لأنها أعاجيب بطبيعتها، فإنها تملك خاصية الفتنة الأبدية، لتسحرنا في كل مرة نقرؤها، متسائلين: عجباً! كيف كتبوا ما كتبوا!؟


المتنبي


أمل دنقل

احتفيا بالتراث الرمزي للشعر العربي

مقاربة بين أمل دنقل والمتنبي


صالح لبريني

إن مقاربة التجربة الشعرية للشاعر أمل دنقل، تفتح أفقاً لقراءة تحفر في أخاديد الذات ومنعطفات الوجود، نظراً لما تحبل به من مقاصد علنية، وكثيرها مضمر يطفح بأسئلة نابضة بحرقة الإبداع ومكابدة القصيدة، وأيضاً لكونه من الشعراء الرواد، الذين منحوا النص الشعري القدرة على الامتداد في الماضي، باعتباره موروثاً يستمد وجوده من التوظيف الأمثل في الصوغ الشعري الحديث، والحاضر كلحظة لا تخوم لها بقدر ما تنغرس في آماد الآتي المفتوح على اللامحدود والمجهول. بل إنه من المجددين الذين شحنوا القصيدة بطاقة تعبيرية تنزاح عن دلالتها الموضوعة لها في اللغة، ما حقق لها أبعاداً جمالية وفنية.

والشاعر أمل دنقل من التجارب الشعرية، التي وسمت الشعرية العربية بإضافات التجديد والجدة، والإبداع والخلق الموسوم بدهشة القول وفتنة التصوير، إذ يعبّر بالصورة تعبيراً بانياً نامياً، والمزج بين الذاتي والموضوعي، والاستعانة بالأساطير والرموز الدينية والتراثية والشعبية، واحتدام وتأجج القيم الوطنية والقومية والاجتماعية التقدمية، فالتعبير بالصورة سمة من السمات الأسلوبية، التي تجعله يختلف عن الشعراء الآخرين، فقارئ أعماله سيخلص إلى هذه الحقيقة المتجلية في تملكه لآليات التصوير السينمائي، حيث له القدرة على دقة التقاط صور معبرة ومشحونة بدلالات بعيدة الغور لا يمكن استنباطها بسهولة، بل عن طريق الحفر المتأني والمثابرة في الاستغوار، ورغم ما يبدو من مظاهر الملفوظ من بساطة لكن هذا يندرج ضمن السهل الممتنع، ذلك أن النص الشعري عنده مليء بأصوات تراثية وإنسانية ورموز شعرية وأسطورية وشعبية تتطلب امتلاك ثقافة مختلفة الروافد والمرجعيات، وفي اعتقادي هذا ما بوأ الشاعر منزلة في الشعرية العربية.

لكن السؤال الذي سيطرحه المتلقي انطلاقاً من العنوان: ما العلاقة بين أمل دنقل والمتنبي؟ ولمَ اقتران الشاعر المعاصر دنقل بالشاعر العباسي المتنبي؟

إن الجواب يقتضي منا الإشارة إلى أن أمل دنقل من الشعراء المعاصرين الذين قوضوا البنية العمودية، في حين أن المتنبي من الشعراء العباسيين الذين خرجوا عن العمود الشعري، فهما يشتركان في الهدم والبناء، هدم الثابت وبناء نصي


القاهرة قديماً

جديد من تجلياته الخرق والتخطي لما هو كائن، ساعيين إلى المأمول وهو إبداع نص شعري لا يرتضي الإقامة في جلباب الأسلاف.

لكنهما يلتقيان في الاحتفاء بهذا التراث الرمزي للشعر العربي، من خلال ضخ دماء التجديد فيه لـزرع حياة جديدة في كيان القصيدة، وهذا ما حصل، فالمتنبي حلحل هذا الموروث وأضاءه إضاءات زادت من شعريته، التي أثارت الخصومات بين المؤمنين بكهنوت عمود الشعر والمنتصرين للتحديث، ونفس الأمـر يمكن قوله بخصوص الشاعر أمل دنقل، فهو الأخر فتح مجرى جديداً في نهر القصيدة العربية، وهو مجرى متمرد لم يسلك مسلك السابقين، بقدر ما خلق مجراه الذي يناسب اللحظة التاريخية التي يحياها. وهنا مكمن إبداعية كل منهما على اعتبار أن كل نص يفتح مجراه داخل تاريخ ثقافي وداخل نصوص، تمثّل ذاكرة يستلهمها النص الجديد، ويصدر عنها بطريقة واعية أو دون نية مسبقة، فنص المتنبي وإن كان يدل على الماضي، فإن تجربته إن كانت خارج هذا الماضي تكشف عن شعرية مغايرة للسائد، كذلك الشأن بالنسبة إلى أمل دنقل الذي يعيش حاضره ولكن بأفق ينشد الآتي. وهذه جبلّة الشعراء الاستثنائيين الذيـن يخرقون الـحدود لمعانقة التخوم، الشيء الذي جعل تجربتيهما قابلتين لقراءات وتأويل، لكون كل تجربة تتميز بقدرتها على الفعل بما خفي لا بما ظهر– بتعبير الناقد محمد لطفي اليوسفي– فالعلاقة التي تربط بين أمل دنقل والمتنبي علاقة شعرية متمردة عاصية على القبض، متفردة في رؤاها وثرية بجمالها النابع من العمق والأصالة كتابة وابتداعاً، والأكثر من هذا أن النص الشعري عندهما (يمتلك وجوداً تاريخياً ولا تاريخياً. ويمتلك في الآن نفسه، وجوداً لا تاريخياً هو الـذي يؤمّن بقاءه ويضمن استمراره. وهو


محمد لطفي اليوسفي

الذي يجعله قابلاً للقراءة من جديد في لحظة تاريخية أخرى).

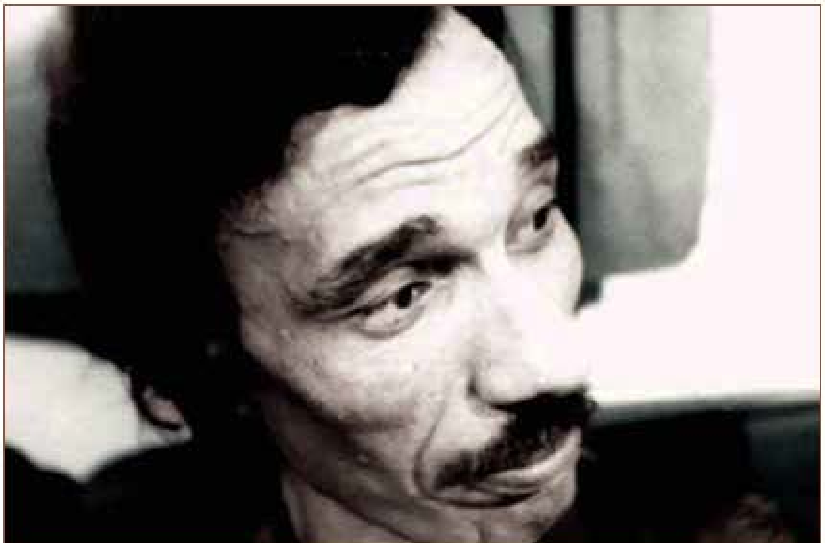
وما يثير في هذه الصلة التي اقترحتها بين أمل دنقل والمتنبي، أنها لم تأت اعتباطاً، وإنما هي ناجمة عن المشترك الوجودي بينهما، فالمتنبي عاصر سقوط بغداد واحتلالها من لدن القرامطة؛ عاين الصراع الإسلامي/ الـرومـي؛ شهد التفتيت الـذي عانته الدولة العباسية، حيث انقسمت إلى دويلات متصارعة حول السلطة. في المقابل نجد أمل دنقل هو الآخر قد ولد في بداية الحرب العالمية الثانية؛ وعاصر أحلام العروبة والثورة المصرية وما خلّفته من آثار في نفسيته ووجدانه، نشأ في ظل الصراع السياسي والاجتماعي في مصر ما بعد الحرب، عايش ثورة الضباط بزعامة جمال عبدالناصر، وعانى نفسياً اتفاقية كامب ديفيد مع إسرائيل، فالمشترك بين الشاعرين هو هذه التحولات المتسمة بالخيبات والانهيارات والانتكاسات التي قوضت صرح القومية العربية والحلم العربي. كل هذه العوامل كانت وراء المكانة التي احتلها الشاعران على مستوى الشعرية العربية نظراً لامتلاكهما رؤية شعرية كونية مذهلة، منفتحة على الأفق الإنساني، الشيء الـذي جسدا، من خلاله، القضية والموقف من الذات والعالم.

هكذا يحضر المتنبي آلية جمالية فنية تقمصها الشاعر أمل دنقل بوعي إبداعي قناعاً شعرياً، نشعر فيه بنوع من التماهي بين الشاعرين، تواشج روحي وجسدي، عبره، يعبّر دنقل عن تصوره للذات الرافضة لكل التراجعات التي مسّت كينونة المجتمع، لهذا فهو إذ ينهل من مخزون المتنبي، ويروم حواراً متخيلاً مع كافور، فهو يشكل (همزة وصل)

قارئ أعمال أمل دنقل سيخلص إلى تملكه آليات التصوير السينمائي

فتحا مجرىً جديداً في نهر القصيدة العربية وأضاءا التراث ما زاد من شعريته

النص الشعري لديه مليء بأصوات تراثية وإنسانية ورموز شعرية وأسطورية شعبية ذات ثقافة عالية



أمل دنقل

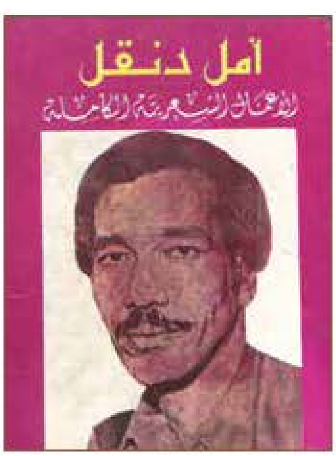
بين ماضي المجتمع العربي وحاضره، ويسلط ضوء المكاشفة والمساءلة على ما يشهده الواقع العربي المعاصر من القلق والانهيار والسقوط، وينبّه إلى ما قد يهدّد مصير العرب، فبوساطة هذا القناع الشعري (المتنبي) يمكن القول إن دنقل يبطّن في ثنايا تجربته الشعرية موقف الرفض والإدانة، الاحتجاج والتمرد تجاه ما تعرفه الحياة العربية، لذلك يأتي بالمتنبي كاشفاً عن مكابداته التي هي في العمق مكابدة دنقل، وهو تحت رحمة كافور، كما هي حال دنقل مع السلطة.

هكذا تفصح الذات عن عمق المأساة والشعور بالانسحاق، غير أن الأمر يمكن تفسيره على أن المتنبي يسعى، من ورائه، إلى التخلص من طبائع الاستبداد، التي يمارسها كافور الإخشيدي عليه، والمتمثلة في أن أمانيه هي عبارة عن مواعيد فقط، والانتصار للكرامة الإنسانية. ولعل هجوه دليل على الرغبة في التحرر من أسره، لذلك يقدمه في صورة بشعة يقول: (أبصر تلك الشفة المثقوبة/ ووجهه المسودّ، والرّجولة المسلوبة/ أبكي على العروبة). وبالتالي، أليس صوت الشاعر أمل دنقل يتداخل، بل يتماهى مع صوت المتنبي؟ وعبره يبطّن موقفه من السلطة القائمة في مصر آنذاك، فالتقابل بين كافور وخسارة العروبة الذي أبدعه دنقل، تجسيد لرفض واقع مصر المتخاذل والمهزوم!

ويبقى صوت المتنبي حاضراً بالقوة والفعل بين ثنايا خطاب دنقل الشعري مفصحاً عن مكابداته الذاتية والوجودية حين يقول: (يومئ يستنشدني... أنشده عن سيفه الشّجاع/ وسيفه في غمده... يأكله الصّدأ/ وعندما يسقط جفناه الثّقيلان وينكفئ/ أسير مثقل الخطى في ردهات القصر/ أبصر أهل مصر ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرّقاع). إن أمل دنقل بصنيعه الساخر يعطي صورة انتقامية- إن صح القول- أبدع في نقشها بمعجم شعري تسري في كلماته مشاعر الاستصغار لكافور، ما حولها إلى لوحة تشكيلية زاخرة بإشارات دالة وموحية، وتزداد ملامح التهكم في الحوارية البديعة، التي قامت بين المتنبي وجاريته الحلبية إذ يقول: (تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاساً/ فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع/ فقلت: هذا سيفي القاطع ضعيه خلف الباب.. متراساً/ ما حاجتي للسّيف مشهوراً/ مادمت قد جاورت كافورا) إن بنية الخطاب تخفي النظرة الساخرة، التي يسلطها المتنبي ومن ثمّ أمل دنقل تجاه السلطة التي تلتهم البلاد سرقة وفساداً، لذلك يوظف أفعالاً كلامية تكرّس هذا المعطى وتشحنه بدلالات تبئّر رؤية الشاعر للذات والعالم. مادامت نواطير مصر نائمة عساكرها، منتدبة الأناشيد لمحاربة اللصوص/ العدو، لكن عيد المتنبي الذي ارتدى عيد أمل دنقل، لم يحمل غير مفارقة الواقع وتناقضاته التي زادت من تأزيم الوضع، وتأجيج الإحساس بالقلق والتوتر في دواخل الشاعر الذي كان يملك عيني زرقاء اليمامة، التي خذلتها العشيرة كما خذلت مصر بصيرة أمل دنقل.

إذاً! فالعلاقة بين أمل دنقل والمتنبي شعرية بالأساس، فكرية وجودية، فكل واحد ترك أثره/ إبداعه الشعري الحامل لأبعاده الإنسانية في الذاكرة البشرية، وهنا مكمن امتدادهما وديمومتهما الإبداعية والوجودية.

بينهما علاقة شعرية متفردة في رؤاها وثرية بجمالها النابع من العمق والأصالة كتابة وإبداعاً





غلاف «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»

الكاتب كقارئ



سلوى عباس

تتفاوت الآراء حول إمكانية أن يعيد الكاتب قراءة أعماله بعين قارئ محايد، فهناك من يؤكد صعوبة أن يقف الكاتب من نصه موقفاً محايداً، لأنه أحياناً يرى ما ليس يرضيه، ويأتي التردد بين أن يتركه كما هو باعتبار أنه نتاج مرحلة معينة، وبين أن يتدخل فيه لأن أي تدخل قد يقلب الأمر رأساً على عقب، منطلقاً من فكرة أنه طالما يكتب فسوف يكون ثمة خطأ ما، أو نقص يمكن تجاوزه في مشروع قادم، وحبذا لو أمكن للمرء أن يكتب كتابة كاملة، وأن أي ادعاء من هذا القبيل هو مجرد ادعاء وهناك من يرى نفسه حاضراً بين سطور كتاباته، دون أن يكون لديه اعتراض على أي جملة كتبها، ولا يشعر بأن هنالك جملة ضعيفة كان عليه تغييرها، لأنه كتبها بعفوية وكانت صادقة وأكيدة وحقيقية، وأن إنتاجه كله يعبّر عنه، وأنه عندما تتملكه الفكرة ويتمثل شخصية أو فكرة معينة على الأغلب قد يطغى إحساسه على الملكة النقدية التي يحاول الوصول إليها، وقد يقلل هذا من شأن هذه الملكة وهذا ما يكتشفه فيما بعد.

هناك أيضاً كتّابٌ يقاربون بين رؤيتهم النقدية لنصهم، والرؤية النقدية الأخرى من القراءات المختلفة له، وما قيل في هذا الشأن، حيث إن كل قراءة للنص هي إعادة خلق أخرى، وعندما يعيدون قراءة أعمالهم قد يتكشف لهم شيء ما أو إحساس معين يكون غريباً عنهم نوعاً ما

لكن بعيداً عن كل ما طُرح من آراء، لا يمكن لأي كاتب أن يكون حيادياً تجاه ما يكتب، ولا حتى أن يقرأه بعين ناقدة بالمطلق، بل قد يستفيد من القراءات المتعددة لنصوصه عبر ما يُكتب عنها، فتقوده إلى رؤية أمور أخرى لم يكن منتبهاً إليها، أمّا أن يكون قادراً على قراءة نتاجه بحيادية بعيداً عن إحساسه وإدراكه بأنه من كتبه، فالأمر مرهون بقدرة كل كاتب على امتلاك أدواته النقدية بعيداً عمّا يمكن أن يقدّمه النقاد الآخرون لنتاجه.

المغامرة متعة لدى كل مبدع ينشد التميز في عمله

فاللغة، عنصر فعال وحيوي في تقنيات الرواية، وهذا ما يميز إحداها عن الأخرى، إذ نقرأ في نتاجات بعض الأدباء حساً عالياً باللغة، فمنهم من يجيد توظيفها في نتاجه الأدبي، ويقدم لنا مساحة من التأمل والغوص في فضاءات تأخذنا إلى أقصى درجات الاستدلال، ومنهم من نرى نتاجاته تتفجر بمفردات حيّة تبهرنا منذ اللحظة الأولى في بناءٍ متفردٍ في المقومات الشكلية الفنية والناظمة من عناصر وقوانين اللحظة الروائية، فنرى الروائي محافظاً على هذا الإبهار في كل ما يقدمه، وكأنّ هاجسه هو الخروج من جلده في كل مرة ليعيش متعة مغامرة البحث عن كتابة جديدة ببناء جديد مختلف ومتوالد من عمق المشاهد اليومية الصادقة. أيضاً نرى بعض الكتاب– وغالباً هن كاتبات– يتقربون من قرائهم بلغتهم، وبشكل خاص اللغة التي تحمل اشتقاقات شعرية بعيداً عن التقريرية أو الإنشائية، وصياغة نتاجهم بلغة أدبية، تكتمل فيها شروط الأدب من الخيال والصورة الجديدة والأسلوب المختلف.

إذاً! المغامرة متعة لا تعادلها متعة، ليس لدى الكاتب فقط، بل لدى كل مبدع ينشد التميز في إبداعه، وقد يعود هذا الحس العالي باللغة إلى الأرضية الثقافية للكاتب من خلال قراءاته المتعددة في الشعر والأدب والتراث العربي، ومتابعته لأمهات السرديات التراثية وتعمقه فيها، إضافة إلى إتقانه الإصغاء للغة الشارع والحياة، التي تترك بصمتها في روحه، ما يسهم في تنشئته نشأة لغوية مميزة ويكتسب رصيداً لغوياً كبيراً، فالرواية لا تعيش بلغة القواميس ودواوين الشعر التراثي، بل هي لغات بأطياف متعددة، ومفردات مشوجة بأحرف الأبجدية العربية، سواء في الصياغة العامية أم الفصيحة، لكن اللغة الروائية تتشظى، فتصبح لغات، وهذا ما يجعل الكاتب الناجح يقدم كل شخصية من شخصياته باللغة التي تخصها، علماً أن جميع الشخصيات تستخدم مفردات الأبجدية ذاتها وهنا، نستطيع أن نميز ونحدد هوية الكاتب، ونقصد أسلوبه، وبالمقابل نرى كتّاباً يعتمدون منهجاً معيناً، ويستقرون فيه، وهؤلاء يرثى لحالهم، لأنهم يستمرئون النجاح بأساليبهم تلك، ويتقوقعون فيه، ويضيعون لذة المغامرة التي قد لا تصيب دائماً.

ربما كثيرون من جيل الثمانينيات من الأدباء يعتبرون أنفسهم محظوظين لأنهم أتوا في عصر يحمل أسئلة كبرى، وربما ما يحسب أنهم تحرروا في كتاباتهم من الثقافة الأيديولوجية، برغم الضغائن التي لحقت بهم، حيث إنهم كتبوا نصهم في مرحلة لا يوجد فيها من يدعم هذا النص نهائياً، وبالنهاية كان هذا مكسبهم كروائيين لأنهم كتبوا بحرية مطلقة، إضافة إلى أنهم أتيحت لهم فرصة أن يروا مشكلات المجتمع من عدة زوايا بعيداً عن النظرة الأحادية التي تمثل مقتلاً للكتابة الأدبية وتقيدها، فهم أبناء المرحلة الانتقالية في العالم كله، هذه المرحلة التي عادت وطرحت عليهم أسئلة عن عمق الوجود، وعمق الحياة والذات، وهذا يعني أن الرواية السورية بدأت في الثمانينيات تكتب ذاتها، الأمر الذي يمثل المكسب الأساسي لهذا الجيل، وبالتالي فإن نجاحاتهم قد تختلف بين شخص وآخر، لكن الميزة الأساسية لهذه الكتابة هي فكرة البحث عن الذات وتقديسها، واعتبارها موضوعاً مكتملاً بكليته، دون أن يكون هناك أي داعٍ للاتكاء على أيديولوجيات أو حكايات من خارج النص، وهذا ما يميز الأدب اليوم

من هذا! هل يمكننا القول إن مفهوم الرواية الجديدة، سواء السورية أم العربية بما عملت عليه في تأكيد الذات وتقديسها هو الذي شكّل ملامحها وجعلها تخترق المفهوم الروائي السائد؟ وهل نستطيع القول إنها شكلت هذا النوع الجديد حيث إنها اخترقت تجارب الستينيات والسبعينيات في الرواية العربية، وأعطت نكهة خاصة لفكر هذا الجيل وعلاقته مع الأشياء، إذ نجد اليوم عناية بالذات وبالحياة بشكل عام، فهم كانوا يكتبون على قدر معرفتهم بالحياة وعلاقتهم معها والآن، وفي ظل التغيرات الحاصلة في العالم، هناك فرصة لأدباء هذا الجيل أن يعيدوا النظر في نتاجاتهم بعيداً عن الأفكار الثابتة وأن تكون خبرتهم الحياتية بما تتضمنها من أسئلة الوجود والذات، هي الناظم لأعمالهم، لأهمية هذه الأسئلة وضرورتها في تأكيد هوية الأدب والإبداع بكل أشكاله.



فارس يتوشّح سيف الكلمة

الشاعر محمد الثبيتي وتغريبة القوافل والمطر



د. هناء البواب

الشُّعر رسالة، والقصيدة شيفرة يحاول القرّاءُ تفكيكها والغوص إلى ما وراء الكلمات في أعماق ما بين السطور؛ محاوَلة منهم لفهم مقاصد الشّاعر، فضخامة القصيدة من فخامة أسلوب شاعرها وقدرته على تركيبها البنائي وما يتضمنه النص من طيات معانيها ومضامينها العميقة.. ناهيك عما تحتوي عليه من ثروة مفرداتية وإحاطة معلوماتية شاملة، بما يحدث مع جودة وموثوقية الربط بين السياقات والتراكيب بأشكال مختلفة وانسيابية لافتة، والقارئ لقصيدة (تغريبة القوافل والمطر) للشاعر السعودي محمد الثبيتي يدرك تماماً أن العنوان هو العتبة الأولى التي نَنطلق منها للولوج إلى النصّ، وهو تَكثيفٌ لمعانيه، أو هو الجسر الذي نمرّ عليه للوصول إلى دلالة النص، وهو يشكّل أول إشارة من المؤلف للمتلقي.

فالتغريبة عند الثبيتي رسالة لغوية تَجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، والقوافل كلمة ظاهرة تدلُّ على باطِن النصّ ومحتواه، ولفظة المطر توحي بوظيفة أساسيّة للمرجعيّة والإفهاميّة والتناصيّة التي تَربط العنوان مكتملاً بالنصّ وبالقارئ،

ولاستنطاق العنوان لا بد من فَتح نوافذ التأويلات على بنيته اللّفظيّة والدلالية، وإن كانت التغريبة بما تحملها القوافل وما يهمي بها المطر بنية سطحيّة، فإنَّ القصيدة بنية عميقة، وعليه؛ فإنَّ تفكيكه إلى وحدات دالّة تُحيل بالتالي إلى مدلولات مزخرفة بألوان بلاغيّة، تساهم بدورها في رسم ملامح القصيدة، وفتح مغالِقها، وتوضيح مقاصدها.

وتمثل قصيدة (تغريبة القوافل والمطر) جملة شعرية ممتدة.. ليست بمدلولها الظاهر فقط، وموسيقاها العالية، بل بذلك الوجع الممتد للشاعر باحثاً عن وطنه وألمه داخل صحراء ممتدة يستوحي منها حياته وعبلواته، فتوحي القصيدة بالمرارة والخيبة والغربة واليأس وانقطاع الأمل والرجاء من النهوض والإصلاح وما أفسده الدهر وعبث. وهذه المفردات ليست مغامرة باللُغة لتصور صوراً تتمرَّد على المألوف، بل هي انزياح إبداعيٌ يصبُّ اللُغةَ في قوالب المعنى؛ لتشكِّل صوراً شعريَّة ترسم المعاني والدلالات بألوان الرؤى، التي يريد الشاعِر أن يوصلَها للمتلقِّي في أبهى حلّة وأروع تصوير..

ولن تكون سوى اختصار للعلاقة الإنسانية الحميمية بين الإنسان العاشق والوطن المعشوق، فيبحث عنه في ظلاله من خلال صحرائه ومائه وغنائه أو يغمض عينيه ويتخيله جميلاً.

ثم هات الربابة، هات الربابة:

ألا ديمة زرقاء تكتظ بالدما
فتجلو سواد الماء عن ساحل الظما
ألا قمراً يحمرُّ في غرة الدجى
ويهمي على الصحراء غيثاً وأنجما
فنكسوه من أحزاننا البيض حُلةً
ونتلو على أبوابه سورة الحِمى
ألا أيها المخبوء بين خيامنا
أدمت مطال الرمل حتى تورّما

إن المفردات المنتزعة من قلب الجزيرة العربية بكل تداعياتها ليست إلا الخيمة البدوية التي يستظل بها هذا المسافر، الذي ينتظر سقوط المطر في لهفة وحسرة معاً، أمر مهجة الصبح/ صبَّ لنا وطناً في الكؤوس/ يدير الرؤوس، قالها الثبيتي وارتكز على تكرارها في النص ليترك المتلقي يَدخل في حوارٍ حجاجي معه؛ يَستنطق من خلاله المفردات، ويزيح ستائرَ الغموض والرمزيّة عن المعاني؛ فيؤوِّل ما يمكن تَأويله في قراءة تحليليَّة ناقدة ممحصة.. فالقصيدة

هنا تعلن عن نفسها، وتتحدث عن ذاتها! وتخبرنا أن الوجع لا يتحول إلى فرح إلا بوطن يسكن بدواخلنا، فلن نكون أنفسنا إلا حين نقرأ أرض الوطن الممزوج بالفرح.

وتبقى هي الجملة الأساس في القصيدة، فالكلمات عنده لا تتوقف عند حدود دلالاتها المعجميَّة، بل تتخطاها إلى توليد دلالاتٍ أخرى حسب السِّياق الذي وردت فيه، فحسب سياق القصيدة فإنَّ (الصبَ) هي غصة حرّى، يَشعر بها جوف الشّاعر، وهي ألسِنة لهيب الغربة التي تتلاطَم بين ضلوعه؛ إنَّه معلول، والعلَّة أكبر من التحمُّل؛ ثمَّة بركان يَثور في الأعماق! ومع هذا تظل جملة (أدر مهجة الصبح) الجملة الأكثر دوراناً في القصيدة.. وتظل (يا كاهن الحي) توحي بشاعر يلبس قناع الشعراء الصعاليك إذ يناجي كاهن الحي يستنبئه عن الوطن المنتظر.

ولكن القارئ للنص يجد تلك التناقضات والمفارقات والأقنعة اللفظية، ما يدفعنا لنتساءل: هل يتمكن الشاعر من أن يرسم خارطة سياحية يهتدي بها من يشاء لتوصله إلى مملكة الشعر، حين يصف كل ما يخفيه بداخله؟

(سلام عليكَ، سلام عليكَ، سلام عليك فهذا دم الراحلين كتاب، من الوجد تتلوه.. تلك مواطنهم في الرمال، وتلك مدافن أسرارهم حينما ذللت لهم الأرض فاستبقوا أيهم يرِدُ الماءَ، ما أبعد الماءَ، ما أبعد الماء).

لا شك إن كل محاولات تدجين شجع الشعر ووضعه داخل شكل هندسي محسوب الأبعاد قد فشلت، وهذا ما أثبته الشاعر حين طار بنا في فضاءات رحبة مفتوحة على آفاقها غير المحدودة وغير المقننة، فالسلام فعلُ لا شعوري أحياناً، وشعوريٌ في أحايين أخرى، وتلك الغصص التي تسكن الشاعر حممُ تَطفو على سَطح الواقع المرير.. سلام يحرق ما مضى من الأيام، وما اخضرَّ من الحاضر، ويعيد الوطن رماداً قد ينبتُ فيه عشب الأمَل، أو لعلَّه يَنبت!

وبهذا نَجد الشاعِر قد نفخ الحياةَ في لغته وجمَع بين الصوت والدلالة والسياق بكيمياء التخييل والفِكرِ والمشاعر؛ (يا كاهن الحيُ طال النوى، كلما هلَ نجم ثنينا رقاب المطي، لتقرأ يا كاهن الحي، فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر) فنجده هنا خلق لنا لوحات شعريَّة بثَّها حرقة تلو الأخرى، حتى ليكاد القارئ يلمس حرارة وحرقة هذه الزفرات.. لقد جسَّد جماليَّة الصورة الشعريَّة في أبهى صوَرِها، ورمزيَّة النجم هنا رمزية جدُّ موغلة في سماء الطُهر!

ليشعرنا الثبيتي بنفسه الصابرة، المهاجِرة ما بين موانئ الغربة.

فتبدو قصيدة (تغريبة القوافل والمطر) وحدوية، وحزينة، تضفي على الوطن وحشة بسبب التيه الذى أصاب الناس/القوافل والحياة/المطر.. كل شيء يسعى في تغريبته..

فإذا كانت تجارب الشاعر ومواقفه تحوي تلك الجوانب المتفارقة، فإن تشكيلاته الشعرية لا بد أن تكون صدى لتلك التجارب، فالمفارقة الشعورية والحياتية، تبدو في صورة مفارقات شعرية، تستغل الإمكانات اللغوية المتوترة والمراوغة

حين يقول الثبيتي: (يا نخل أترك بنا أول الليل/ ها نحن في كبد التيه نقضي النوافل). فتنعكس تجربة الشاعر المفارقة على شعره حين يحاول رؤية تلك التجربة رؤية تأملية، بالارتداد إلى ذاته والغوص فيها، متلمساً مواطن المفارقة، ومازجاً إياها مزجاً تاماً بمفردات الوجود والعالم والناس من حوله؛ أولئك الذين كانوا يمثلون جانباً بارزاً من جوانب تلك المفارقة، أسهموا في صنعها وتجسيد أبعادها.

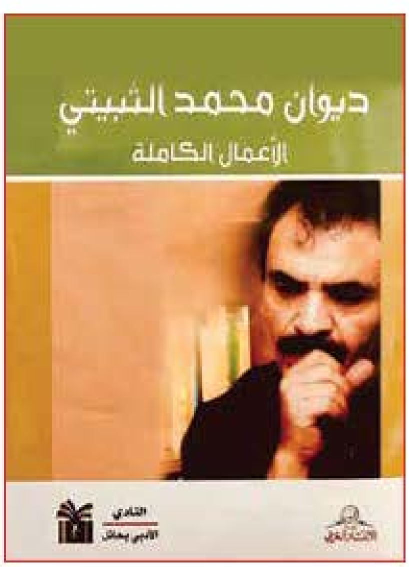
وتحت نيران المفارقة، تبدو السمة الجمالية الحقيقية للشعر، حين تتوهج مقدرة الشاعر اللغوية، والشعرية على رؤية تلك المفارقات ورصدها، لتتجاوز مرحلة الرؤية والرصد إلى القدرة على إعطائها شكلاً في الذهن يمكن من إدراكها، والإحساس بها، والتفاعل معها حين يقول: ها نحن في كبد التيه نقضي النوافلَ، ها نحن نكتب تحت الثرى: مطراً وقوافل.

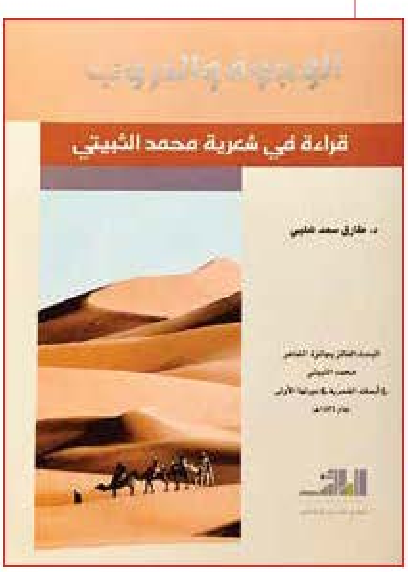
محمد الثبيتي فارس يتوشَّح سيف الكلمة، يحاول أن يَنفخ في هذا الرَّماد ويعيده سيرتَه الأولى أغصاناً مخضرَّة!

قصيدته رسالة لغوية في جملة شعرية ممتدة تجذب القارئ وتغريه بقراءتها بما توحيه من غربة ورجاء وأمل

مفرداته صور تتمرد على المألوف في انزياح إبداعي ترسم المعاني والدلالات بألوان الرؤى

أشعاره تعلن عن ذاتها وتخبرنا أن الوجع لا يتحول إلى فرح إلا بوطن يسكن بدواخلنا ونعيشه







مصطفى عبدالله

المقالح وحقيقة دعوة لويس عوض لتأسيس فقه لغة معاصر

> عاش المقالح الحقبة الذهبية التي رفعت فيها مصر لواء الحرية ودعوة القومية

للشاعر المخضرم ابن اليمن عبدالعزيز المقالح ولع بمصر ولمصر شغف به، وفي داخله تسكن ذكريات أيام التلمذة، حينما كان يتكلم ويعرض ويعارض ويشعر بسعادة كبيرة لأنه يقول ويعبر ويكتشف أنه صاحب رأي وصاحب رؤية. أما مصر فسعادتها أنها عاشت تلك الحقبة الذهبية وهي ترفع لواء الحرية وتدعو إلى القومية، بل لا تقف عند حدود العالم العربي، وإنما يتجاوز ذلك إلى ما صار يُعرف بـ(العالم الثالث): إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية.

عاش المقالح تلك الفترة وتواصل مع كتاب مصر: العقاد في (الديوان في الأدب والنقد) بجزأيه، وأحمد بهاءالدين في مزجه التاريخ بالسياسة بالفن بجمال الأسلوب وعمق الفكرة في (أيام لها تاريخ)، ومحمد فريد أبو حديد في استدعائه العمق التاريخي في الفن في (الوعاء المرمري). لكن كاتبنا يقف وقفة طويلة محاوراً لويس عوض، ومناقشاً آراءه في كتابه (مقدمة في فقه اللغة).

وقبل أن أخوض في هذه الموضوعات، أذكر له ذلك الوفاء الذي قدمه للرجل الذي أهدى إليه كتابه الذي بين يديَّ، واصفاً إياه بالصديق العزيز عبدالتواب يوسف، أول من فتح أمامه أبواب مدائن مصر الأدبية والفكرية، ومع أن عبدالتواب يوسف قد انتقل إلى رحمة الله، فحياته في ذهن رجل من بلدة أخرى، وذكره يؤكد أن العمل المخلص لا يموت بموت صاحبه، وإنما هو في الحقيقة يُحيي صاحبه في أذهان الناس، بعد أن يغادر عالمنا إلى عالم بعيد.

لفت نظري في هذا الكتاب الصادر عن (دار الهلال) عنوانه الجذاب (هوامش يمانية على كتابات مصرية)، فهو لم يقل (هوامش مقالحية)، وإنما قال (يمانية) ليرفع مستوى الحوار من حوار بين أصحاب أقلام إلى حوار بين ثقافتين. ولذلك وقف المقالح وقفة متأنية أمام كتاب لويس عوض (مقدمة في فقه اللغة العربية)، وهو كتاب حوكم عند صدوره وقوبل بنقد لاذع من أهل التخصص، لأن المؤلف أسرف في ربط ظواهر اللغة العربية بأمور لا رابط بينها، كما أنه حاول أن يجرد اللغة العربية من بعض خصائصها التي اتفق اللغويون عليها، ومن هذه الآراء ما يقال عن أن اللغة العربية (توقيفية) وبالتالي فهي أكمل اللغات، بينما يرى لويس عوض أن العربية تأثرت ببعض اللغات الهندوأوروبية أو الآرية، وأنها ليست كما يصورها أصحابها بهذا الجلال والبهاء.

وحاول المقالح أن يبرر محاولة لويس عوض في جعل اللغة العربية ذات طبيعة اجتماعية متأثرة في نشأتها بلغات أخرى بإلغاء فكرة النقاء الخالص للغة، كما يلغي فكرة النقاء الخالص للعرق. ويرى أن هذا الرجل الذي بالغ في نقده أو تطرفه في اليسار هو صورة من أولئك الذين بالغوا في تطرفهم من اليمين؛ فكلاهما ابتعد عن حقيقة اللغة بقدر ما حمله حماسه إلى الوصول إلى أقصى مدى

في الحكم المسبق، من دون أن يكون لحكمه برهان. ويستشهد المقالح برأي للناقد رجاء النقاش الذي يقول في كتابه (الانعزاليون في مصر): (إن مصر بعد الإسلام بقرن، صارت اللغة العربية فيها هي لغة الكنيسة والمسجد، ولغة الريف والمدينة، ولم يحدث هذا لكون المصريين أحسوا بأن اللغة العربية هي اللغة المناسبة، بل لأنهم عرب وتربطهم بإخوانهم في الجزيرة العربية والشام من أواصر القربى والمصالح، وروابط الجوار والعلاقات التاريخية المشتركة ما يجعل كل محاولة للتشكيك إفساداً للحقيقة في حد ذاتها، قبل أن يكون إساءة إلى البحث العلمي، وإلى العلماء).

ويقول المقالح إنه أدرك منذ الفصل الأول أنه وصل إلى حد فهم هدف الدكتور لويس عوض من وراء تأليفه لهذا الكتاب، ولم يكن متعجلاً في أحكامه عليه، وإنما استمر في قراءة فصوله حتى يصل إلى الجذور التي بنى عليها المؤلف نظرته.

يقول: هذا الكتاب لم يظهر فجأة، ولم يأتِ تعبيراً عن رغبة عابرة في دراسة جانب من أوضاع اللغة العربية، ولم يصدر عن طموح معين إلى إعادة النظر في فقه هذه اللغة أو إلى محاولة تأسيس فقه لغة معاصر، لكن الكتاب صدر بعد جهد استغرق سنوات طويلة، وجاء متسقاً مع أفكار صاحبها التي ظهرت في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، وهي في مجملها أفكار تناصب اللغة العربية العداء، وقد ظهرت بوادر هذه الأفكار في ديوانه الشعري اليتيم (بلوتو لاند)، وفي كتابه (مذكرات طالب بعثة)، وهو خليط بين الرواية والسيرة وأدب الرحلة، وهو مع الديوان كل ما كتب لويس عوض بالعامية المصرية التي نادى بها لغة رسمية وشعبية للمصريين، وظنها اللغة القادرة على إنجاب العمالقة.

ويعلل لفكرته بقوله في مقدمة ديوانه (بلوتو لاند): ما من بلد حي إلا وشبت فيه ثورة أدبية هدفها تحطيم لغة السادة المقدسة وإقرار لغة الشعب العامية، أو الدارجة، أو المنحطة. فأصحاب (الكوميديا الإلهية)، و(دون كيشوت)، و(حكايات كانتربري) في إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وإنجلترا أبطال شعبيون قبل أن يكونوا أدباء وزعماء استقلال أو أصحاب فن عظيم، لأنهم تمردوا على اللغة المقدسة اللاتينية، وآمنوا بلهجتها المنحطة، وحماية الكنيسة الدائمة للسادة من العبيد. ولذلك حاولت الكنيسة إخماد ثورة العبيد، وأهدرت دماء الثائرين حفاظاً على اللغة المقدسة.

أما في مصر، فقد ثار كثيرون على اللغة المقدسة، بعضهم داخل النطاق النظري مثل لطفي السيد، وبعضهم بصورة عملية كمحمود بيرم التونسي، لكن ثورتهم لم تكن بالفعالة، لأن العبيد لم ينضجوا بعد لتحطيم أغلالهم.

ويعلق المقالح، أن هذا الكلام الذي كتبه لويس عوض في الثلاثينيات من القرن العشرين يؤكد عمق الفجوة بينه وبين لغتنا الفصحى، وبينه وبين العرب الذين يسميهم (السادة أصحاب اللغة المقدسة)، ومحاولته الدائمة التفريق بين المستويين: الفصحى والعامية المعادلين لمستوى السادة والعبيد.

وينتهي المقالح إلى أن كثيراً من الذين ناصبوا اللغة الفصحى العداء قد تراجعوا عن مواقفهم إلا لويس عوض، ولذلك يستشهد المقالح مرة أخرى برجاء النقاش في كتابه (الانعزاليون في مصر)، فيقول: «منذ أواخر القرن التاسع عشر والمحاولات لا تتوقف عن تحويل اللهجات العامية إلى لغات مستقلة قائمة بذاتها منفصلة عن اللغة العربية، والحجج التي رددها هؤلاء هي نفسها الحجج التي يرددها الدكتور لويس عوض، وهي عدم الإيمان بوجود أي رابط بين الشعوب التي تسكن المنطقة العربية، والإيمان بضرورة تحرير كل شعب من هذه الشعوب عن طريق ثورة أدبية شعبية من اللغة العربية، بحيث يكون هناك لغة مصرية يعبر بها شعب مصر، وأخرى شعبية يعبر بها أبناء الشام، وثالثة شعبية لأبناء العراق ورابعة للمغرب. وهكذا تنتشر العاميات على حساب اللغة العربية. وهذه المحاولات التي مضى عليها أكثر من مئة عام باءت بالفشل، فبقيت اللغة العربية أداة التعبير لجميع أبناء الوطن العربي وليس لفئة اجتماعية دون أخرى، لأن هناك رابطاً يربط أبناء وطننا برباط تاريخي اسمه (القومية العربية) أو (العروبة)، وهي بالمناسبة اللغة التي نزل بها الوحي بكل ما له من جلال وسعة.

رفع مستوى الحوار من حوار بين أصحاب أقلام إلى حوار بين ثقافتين

حاول أن يبرر محاولة لويس عوض في جعل اللغة العربية ذات طبيعة اجتماعية بعيداً عن فكرة النقاء الخالص



تحدث الدكتور سهيل بلاونتي كيزل عمر عن الحركة الأدبية في ولاية كيرلا الهندية وعلاقتها بالآداب العربية، والترجمة من وإلى العربية باللغة المالیالامية، والمخطوطات العربية في ولاية كيرلا، التي دخلها الإسلام منذ عهد النبي صلى الله عليه وسلم.

د. أميمة أحمد

الشارقة عاصمة عالمية للثقافة

سهيل بلاونتي كيزل عمر:
(أدب مابلا) يكتب بلغة اخترعها أهل كيرلا متأثراً بالإسلام واللغة العربية

الدكتور سهيل شاعر له ديوان (صبيرة قلم) شارك فيه بجائزة الشارقة للإبداع العربي (٢٠١٤).

- من هو سهيل بلاونتي كيزل عمر ابن ولاية كيرلا الهندية؟

– أستاذ في جامعة (كنور) قسم اللغة العربية بولاية كيرلا الهندية، أدرّس طلبة الماجستير، عضو في مجلس الدراسات العليا (الماجستير والبكالوريوس)، وأيضاً عضو في مجلس إعداد وتأليف مقررات اللغة العربية في المدارس الحكومية. صدر لي ديوان شعر عنوانه (صبيرة قلم) شاركت فيه بجائزة الشارقة للإبداع العربي عام (٢٠١٤).

وقد شاركت خلال السبع سنوات الماضية بتسعة مؤتمرات دولية، وعشرين ندوة وطنية

يوجد تشابه في الموضوعات والمضامين والجماليات الفنية بين لغتنا واللغة العربية


السياب


نزار قباني


نجيب محفوظ


البياتي

في اللغة العربية وآدابها، منها: محاضرة (القيم الروحية والأخلاقية في الشعر العربي الحديث الموجه للأطفال) قدمتها في جناح السعودية بمعرض الشارقة الدولي للكتاب (٢٠١٦)، وفي عام (٢٠١٨) قدمت ورقة (ممارسة اللغة العربية كموضوع تعليمي في المدارس العامة بولاية كيرلا الهندية) في المؤتمر الدولي السابع للغة العربية بدبي.

· بصفتك شاعراً؛ هل ثمة تشابه بين آداب اللغة العربية واللغة المليالامية لغة ولاية كيرلا؟

– أجل، هناك تشابه في الموضوعات، والمضامين، والجماليات الفنية، تُعد ولاية كيرلا أصغر الولايات الهندية مساحة، وأكثرها كثافة سكانية، وقد دخلها الإسلام في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، وبُني أول مسجد فيها عام (٦٢٦) ميلادية، ومازال إلى اليوم. لذا؛ ظهر عندنا نوع من الأدب المليالامي يُعرف بـ(أدب مابلا) (أي المسلم)، كُتب بلغة (عربي- مليالم)، اللغة التي اخترعها مسلمو كيرلا تأثراً بالإسلام ولغة القرآن، تشبه اللغة المليالامية في الأصوات والمفردات والأساليب، وتُكتب بشكل الحروف العربية بتصرف بسيط. و(أدب مابلا) يتناول موضوعات إسلامية، مثل قصص الأبطال، والغزوات، والوقائع التاريخية الإسلامية. وللمسلمين في كيرلا آداب خاصة تسمى (مابلابات) تعني (الأغاني الشعبية)، وهي شعر شعبي مُغنى، يتناول الحياة الدينية والفكرية والاجتماعية، تحتوي هذه الأغاني على كلمات عربية كثيرة، وتشبه الأغاني والأشعار العربية من حيث الأوزان والألحان والإيقاع.

· من هم أشهر أدباء وشعراء كيرلا؟

– ظهرت آداب اللغة المليالامية منذ القرن الرابع عشر الميلادي، ثم ازدهرت في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وقد ساهمت الصحافة في كيرلا في نهضة الأدب المليالامي، ومن رواد نهضة الأدب والشعر المليالامي (كمارانآشان)، و(لاثول نارايانا مينون)، و(أولور أس. برميشوارا أيلر)، والشاعر الكبير (جي. شنكراكرب)، ومن الشعراء المعاصرين: (سغداكماري)، (بالاجندران شوليكاد)، (سجي دادن)، ومن أشهر الأدباء: (أو. جندو مينون) صاحب أول رواية مليالامية (اندوليكها).

يتنوع الأدب المليالامي، ومنه: الأدب النسوي، أدب المهجر، الأدب الهندوسي، الأدب الإسلامي، الأدب العلماني.

· هل لديكم حركة ترجمة من المليالامية إلى العربية وبالعكس؟

– على الرغم من تاريخ العلاقات بين العرب وكيرلا، الذي يمتد إلى عصور غابرة، غير أن ترجمة المؤلفات المليالامية إلى

أدب (مابلا) يتناول موضوعات إسلامية مثل قصص الأبطال والوقائع التاريخية وأشعارنا تشبه الشعر العربي بأوزانه وإيقاعه

دخل الإسلام ولاية كيرلا منذ العام ٦٢٦ ميلادية فأثر في الأدب واللغة



الفائزون في المؤتمر الدولي السابع للغة العربية ٢٠١٨ بدبي



العربية وبالعكس، ظهرت منذ نصف قرن فقط، وبعض الأعمال العربية تُرجمت عن اللغة الإنجليزية. ويُعد الدكتور (محيي الدين آلواي) أول من قام بالترجمة من المالايالامية إلى العربية عام (١٩٦٥م) بترجمة رواية (شمين) للروائي الملاليمي (تكزي)، ونشرها المجلس الهندي للعلاقات الثقافية عام (١٩٨٩)، وترجم (أبوبكر نانماندا) القصيدة المالايالامية الشهيرة (وينابوو- الزهرة الساقطة)، التي نظمها الشاعر (كومارانآشان)، وكذلك قصيدة (يا الله) للشاعرة (كملا ثريا) ترجمها (ميدو المولوي) عام (٢٠٠٣). وهناك بعض الأعمال المالايالامية المترجمة إلى العربية، نُشرت في الدوريات والمجلات العربية.

وقد ساهم الشاعر الدكتور شهاب غانم، المقيم في الإمارات، في ترجمة الكثير من قصائد الشعراء الهنود إلى العربية، نشرتها هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، عام (٢٠٠٨)، بعنوان (قصائد من الهند)، فيها قصائد للشعراء الكيرلايين.

ومن الروايات المترجمة: رواية (أورو سنغيرتنام بولي) للراوئي (بيرومبادافام سريدادان) بعنوان (مثل الترنيمة) ترجمها الكاتب المصري محمد عيد إبراهيم ونشرتها هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، عام (٢٠١٠)، ومنها روايات (نلاو) للأديبة المالايالامية (بي. إم. زهرى)، ترجمتها سمر الشيشكلي السورية إلى العربية، ونشرها مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام، عام (٢٠١٥) بعنوان (ضوء القمر)، وكذلك رواية (كالام) للروائي المالايالامي المشهور (م. تي. واسوديوان ناير) ترجمتها سحر توفيق من مصر إلى العربية ونشرتها هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، عام (٢٠١٦).

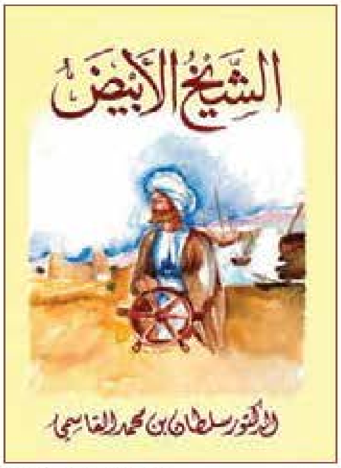
وتُرجم من العربية إلى المالايالامية أكثر من خمسين كتاباً، بينها روايات وقصص وأشعار، وحكايات، ومسرحيات، وأدب الأطفال.

الملاحظ أن المترجمين اختاروا مؤلفات عربية ذات خلفية دينية لترجمتها إلى المالايالامية، وأول رواية عربية ترجمت إلى المالايالامية هي (فتاة غسان) لجورجي زيدان ترجمها (م.ك. نالكت) و(ك.م. تانيري) عام (١٩٧١)، ورواية (دعاء الكروان) لطه حسين ترجمها (بي. محمد كوتاشيري) عام (٢٠٠٢) وأكثر المؤلفات العربية التي ترجمت إلى المالايالامية كانت لنجيب الكيلاني، مثل (قاتل حمزة)، (نور الله)، (عذراء جاكرتا)، وغيرها.

- ألم تنحط ترجمة الأعمال العربية إلى المالايالامية المضمون الديني؟

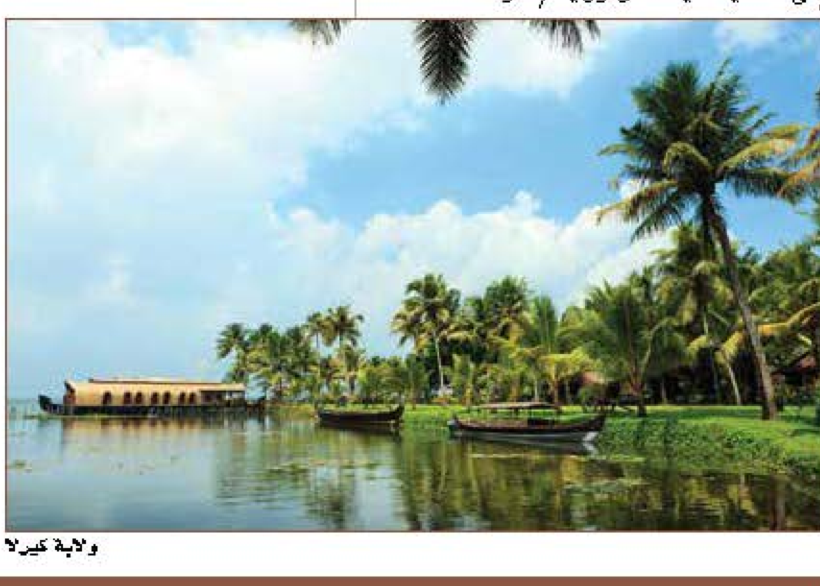
– أجل، تُرجمت عام (٢٠١٣) رواية (الشيخ الأبيض) لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حاكم الشارقة، وهي رواية تاريخية عظيمة، وترجم (الدكتور شمناد) رئيس كلية الأدب العربي بجامعة كيرلا، رواية (عندما تشيخ الذئاب) للروائي الأردني من أصل فلسطيني جمال ناجي محمد إسماعيل، ورواية (وحدها شجرة الرمان) للأديب العراقي سنان أنطون. كما ترجم الدكتور (علي أسكر) المعلقات وقصائد حسان بن ثابت، وقصائد الشاعر السوري أدونيس، ونشرت عام (٢٠١٦).

ترجم المترجم الشهير (أس. أ. قدسي) أعمال الأديبة المصرية نوال السعداوي من الإنجليزية إلى المالايالامية، مثل رواية (امرأة عند نقطة



غلاف «الشيخ الأبيض»

من أهم الترجمات إلى لغتنا رواية (الشيخ الأبيض) لسلطان القاسمي وأشعار السياب ونزار قباني والبياتي



ولاية كيرلا

الصقر) و(موت الرجل الوحيد على الأرض)، وترجمت (بي.م. زهرى) رواية (بين القصرين) لنجيب محفوظ، والمترجم (م.م. بشير)، ترجم مسرحية توفيق الحكيم (يا طالع الشجرة).

كما تمت ترجمة شعر محمود درويش ونزار قباني وعبدالوهاب البياتي وبدر شاكر السياب، بقلم (يد بي.ك. باراكاداو) تلك بعض الترجمات لإلقاء الضوء على حركة الترجمة في كيرلا.

- تحدثت عن ترجمة رواية صاحب السمو حاكم الشارقة، هل شاركت في أحد أنشطة المشروع الثقافي للشارقة الذي أطلقه سموه؟

– نعم، شاركت في معرض الشارقة الدولي للكتاب مرتين، في سنة (٢٠١٤)، للبحث عن مراجع لأطروحة الدكتوراه التي كنت أحضرها عن شعر الأطفال في العصر الحديث، وهي أول زيارة لي لبلد عربي، حيث تعاملت مع العرب المخلصين. تلك الزيارة كانت نقطة تحول في مساري الأكاديمي، فقد وجدت المراجع اللازمة لبحث الدكتوراه. وهنا أود أن أجزل الشكر لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حفظه الله، على مبادرة سموه بخطوة ثقافية مثالية، فالفضل كل الفضل لصاحب السمو في إنجاز بحثي، فأنا مدين له بالشكر والعرفان.

وفي عام (٢٠١٦) كانت زيارتي الثانية لمقابلة الدكتور عارف الشيخ مؤلف كلمات النشيد الوطني لدولة الإمارات، وذلك بدعوة من مريم الشناصي، الرئيس التنفيذي لدار الياسمين للنشر والتوزيع بالشارقة، والتي لاتزال تسعى لتوطيد العلاقات الثقافية والأدبية بين الهند والإمارات، وفي تلك الزيارة، كما أسلفت آنفاً، ألقيت محاضرة في معرض الكتاب الدولي بالشارقة في الجناح السعودي، وكانت المرة الأولى التي أخاطب فيها الناطقين بلغة القرآن، كان عنوان المحاضرة (القيم الدينية في شعر الأطفال).

وفي كل عام في موعد افتتاح معرض الشارقة الدولي للكتاب، يطير قلبي إلى الشارقة شوقاً، لأنهل من العلوم والأدب في روضة مزدانة بأجمل أزاهير الإبداع العربي والعالمي. حقاً الشارقة هي عاصمة العالم الثقافية.

- دخل الإسلام إلى ولايتكم كيرلا منذ عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، كيف تعاملتم مع المخطوطات العربية؟

– لدينا مخطوطات كثيرة في كيرلا، وقد بادر قسم اللغة العربية بجامعة كاليكوت في كيرلا عام (٢٠١٢) بتنظيم ورشة لتدقيق وتحقيق المخطوطات العربية بكيرلا، تحت إشراف (الهيئة الوطنية لرعاية المخطوطات)، وتمخض عنها طبع بعض المخطوطات في كتاب بعنوان (الإيديولوجية والنضال). وتُحفظ المخطوطات في مكتبات عامة تابعة لحكومة الهند المركزية، ومكتبات حكومات الولايات الهندية، ومكتبات المساجد والهيئات الدينية، ومكتبات عائلات عريقة بحفظ المخطوطات. من أشهر تلك المكتبات، مكتبة المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، ومكتبة المتحف الوطني، ومكتبة رضا برامبور. جميعها تبذل جهوداً ومالاً للحفاظ على المخطوطات العربية كثروة تراثية.

- منذ متى بدأ الاهتمام بالمخطوطات العربية؟

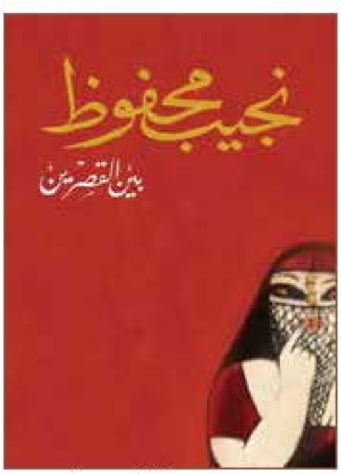
– يوجد بالهند (٦٠) ألف مخطوطة عربية، تشكل (٤٠٪) من المخطوطات الهندية. وقد بدأ الاهتمام بتسجيل المخطوطات وحفظها منذ القرن التاسع عشر، كمبادرة من بعض الباحثين لإعداد سجل لبعض المخطوطات، وإعداد بطاقة تعريف لها: مؤلفها، موضوعها، تاريخها، ثم تطور الاهتمام إلى المخطوطات العربية.

يوجد في الهند مراكز شهيرة لحفظ وصيانة المخطوطات، منها (دائرة المعارف العثمانية) بحيدر أباد، تأسست عام (١٨٨٢). وتُبذل جهود كبيرة لطبع المخطوطات القديمة النادرة، التي يعود تاريخها إلى ما بين القرنين الثاني والسابع الهجري، فنشرت دائرة المعارف زهاء (٢٥٠) مخطوطة، تناولت مختلف العلوم، منها: علوم أصول الحديث والفقه والتراجم والتاريخ وفقه اللغة والفلسفة والرياضيات.



أثناء الحوار والزميلة د. أميمة أحمد

ترجمنا الكثير من الكتب والروايات والأشعار العربية إلى لغتنا عن العربية والإنجليزية



غلاف بين القصرين



شاكر خصباك
الجغرافيا وفتنة السرد

د. حاتم الصكر

برحيل الدكتور شاكر خصباك (الحلة بابل١٩٣٠ - كاليفورنيا ٢٠١٧)، يفقد السرد العراقي واحداً من آخر أصوات جيل الكتابة الرائدة الذين طوروا المنظور السردي.

فقد تلاشى أثر الجيل الرائد بعد رحيل عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي، وعبدالمجيد لطفي، وغائب طعمة فرمان، وجيان، وأنور شاؤول، وذنون أيوب، وأدمون صبري، وعبدالمجيد لطفي، ومحمود عبدالوهاب، ومهدي عيسى الصقر.. وجاءت فاجعة موت خصباك في منتبذه الأمريكي القصي، لتختم حضور هذا الجيل الفذ في الكتابة السردية.

أستعيد هذا محادثاتنا الهاتفية الأخيرة قبل أن ينسحب إلى الصمت والنسيان والعزلة التامة، وشكواه من لا جدوى وجوده على أرض لا نشاط له فيها ولا فاعلية، وقبل ذلك أسترجع ما كان يجمعنا في الجامعة اليمنية أو المجالس الأدبية في صنعاء التي واظبنا عليها، وبخاصة مقيل الشاعر الدكتور عبدالعزيز المقالح، حيث يقلنا خصباك أسبوعياً لنلتقي الأصدقاء ونستمع لجديدهم، ويكون الدكتور خصباك أبرز المتحدثين والنقاد والمحاورين في ذلك المجلس.

الآن وقد انطوت صفحة خصباك بقياس الأعوام والتجسيد الشخصي للحضور، تظل كتاباته وخزين ما أنتج في ذاكرة قرائه، كما هي في ذاكرة طلابه الكثر بعد سنوات طويلة قضاها في التعليم والتربية.

لقد كان خصباك يمثل تيار الواقعية النقدية المطورة عن الواقعية التقليدية التي تأثرت بالخطاب السياسي المنادي بتحرير الشعب، وإذابة الفروق بين الطبقات، وإقامة العدل الشامل في الحياة، والانفتاح على الأفكار الجديدة المنضوية تحت لافتة التغيير الجذري للمجتمع والفرد.

عبر هذه القناعة اشتغل شاكر خصباك مبكراً، يدل على ذلك إصداره كتاباً مبكراً عن الكاتب الروسي أنطوان تشيخوف بمناسبة الذكرى الخمسين لرحيله عام (١٩٥٤).

ويُعد كتابه ذاك أول كتاب مؤلف عن تشيخوف في العراق، والثاني عربياً كما يذكر الدكتور ضياء نافع. ولقاؤه بتشيخوف فكرياً وأسلوبياً يلخصه قوله واصفاً أدب تشيخوف القصصي بأنه (لم يكتب للشعب الروسي فقط بل للإنسانية جمعاء).

ومبكراً أيضاً جاء خصباك إلى الكتابة السردية التي سترافقه على مدى أعوام حياته، فأصدر مجموعته القصصية الأولى (صراع) وعمره ثماني عشرة سنة، مجسّداً فيها مقولة الصراع الإنساني التي استحوذت على فكره الأدبي، انطلاقاً من مسلّمات الخطاب السياسي في العراق والبلاد العربية أواخر الأربعينيات. وظل هذا التنافذ السياسي- الأدبي يهيمن على أطروحات خصباك الذي تعرض للعسف والملاحقة بسبب أفكاره. ورغم أنه في الحقل الأكاديمي يعد من أوائل مدرسي الجغرافيا، فقد ظلت معرفة الجمهور به عبر كتاباته السردية، لكن المشتغلين في الجغرافيا يعرفون مؤلفاته وترجماته التي يعتز بها ويذكرها في سيرته. ويذكر من عمل معه أنه ينحو باتجاه جعل الجغرافيا علماً يجمع ولا يفرق، لا سيما في مجال الجغرافيا البشرية.

سردياً يُعد خصباك من رواد الكتابة القصصية، نذكر هنا قصصه القصيرة التي نشرها شاباً يافعاً، ثم أيام دراسته الجامعية الأولية في القاهرة، حيث صحب كتّاباً ذوي أثر واضح في السرد كنجيب محفوظ وعبدالحميد جودة السحّار وسواهما. وله عنهم ذكريات وآراء نقدية، حيث كان يبدي رأيه في ما يصدر أو يقرأ . وهناك أصدر مجموعته القصصية الثانية (عهد جديد) عام (١٩٥١)، ويمكن أن نشير هنا إلى مجموعة قصصية أخرى هي (حياة قاسية) (١٩٥١). وبمطالعة تلك القصص وبتحليل عنواناتها سنتوصل إلى حقيقة ذكرها دارسو سرديات خصباك وهي تأثره التام والمتطابق بمنهجية الواقعية التي تعكس الحياة كما تراها، وتقدمها للقراء كنماذج للحياة التي تسكن الورق كما عاشت يومياتها، وهذا ما تدل عليه عبارات مثل

صراع وحياة قاسية وامرأة ضائعة وسواها. وفيها يظهر أثر الكتابات الواقعية المبكرة لجوركي مثلاً وغيره من الروائيين الروس، بل حتى جوجول والمسرحيات المكتوبة بعد الثورة الروسية وتمجيدها للإنسان ومعالجة معاناته وقضاياه، لا سيما حقوقه في العيش الكريم وأثر الفقر والاضطهاد والتخلف في حياته.

شخصياً سيعرض خصباك معاناته في التوقيف بسبب أفكاره، وهي مجسدة في أعمال ذات شهرة له مثل (السؤال والشيء). هنا يعرض مثلاً لمواطن بريء وبسيط يطلب منه معذبوه أن يعترف بانتمائه السياسي، وهو يردد أنه لا يعرف شيئاً وليس عنده شيء، فيتصور سجانوه أنه يصمد ويخفي معلوماته فيزيدونه عسفاً حتى يقترح عليه زملاء السجن أن يقول لهم إن لديه شيئاً سيخلصه من العذاب اليومي، ويزودوه بأسمائهم ليذكرها وينجو من الموت. وكثيراً ما تكررت رؤى تلك التجارب في السجن الذي نزله دون محاكمة قرابة ستة أشهر في كتاباته الروائية التي لاحظنا أنها تطورت نوعياً عن قصصه، لتستوعب ما آلت إليه حياته. ثم يبدأ طور آخر من عناء خصباك، فيغترب مضطراً ويعيش خارج وطنه مدرساً في الجامعات العربية في الرياض، وصنعاء التي قضى فيها أكثر من عقدين. ويختمها بهجرته عام (٢٠١١) إلى أمريكا التي ستشهد تحوله إلى العزلة، و يعاني الأسف الذي أعلنه لأصدقائه؛ لأنه ظل راغباً بمواصلة عطائه في محيطه الذي يحب، وذلك ما دفعه إلى انسحاب مؤس من التواصل والعيش..

ومن كتابة القصة إلى الرواية يكون وعي خصباك قد تشكَّل بطريقة شاملة تتيح له أن يعالج المسائل الكبرى محلياً وإنسانياً. وقد أتاحت له تجربته الشخصية حين لوحق وسُجن بسبب آرائه وأفكاره أن يأخذ رؤى ومواقف كثيرة يجسدها في رواياته التي تميزت بواقعيتها النقدية، وقِصَرها وتركيزها، وقرب شخصياتها من الواقع الذي يعده خصباك مَعيناً ومصدراً للكتابة بحسب المعتقد السائد في الكتابة على وفق المنهج الواقعي. وظل تشيخوف ملهماً له في كتاباته المسرحية والروائية، فحاول أيضاً أن يكتب المسرحية بالمنهج والرؤية اللذين اتسمت بهما كتاباته القصصية والروائية. وهو يصرح في لقاءاته المباشرة أو الصحافية اعتقاده ذاك، والذي لم يتنازل عنه، بل لم يكيّفه بظهور واقعيات جديدة تهتم بجماليات الكتابة مع الحفاظ على استراتيجية القص الواقعي، وترقق أسلوبياً من المعالجة المباشرة والفوتوغرافية، وجعْل لغة السرد أكثر رهافة وشاعرية.

والغريب أن خصباك لم يتحول عن نهج الواقعية حتى بعد دراسته في إنجلترا ونيله الدكتوراه في علم الجغرافيا البشرية، ما كان يؤهله لتلقي مؤثرات الكتابة السردية في الغرب الذي تعلم لغته وعاش معطيات حياته ومفرداتها.

آخر إصداراته الروائية روايته القصيرة (حكاية سوق) (٢٠١٠)، التي يدوِّن فيها حياة سوق شعبي معروف في الحلة، مدينة نشأته وصباه، ويعرض لشخصياته ودلالاتها وغرائبيتها. وهي تطابق في سياقاتها العامة رواية الدكتور عائد خصباك الذي نشر روايته (سوق هرج) قبل ذلك بأعوام. وحظي السوق نفسه باهتمامه فقدمه بما يخلده في المدونات السردية، ما يعني أن ذاكرة شاكر خصباك رغم تباعد الزمن والمكان تعمل بقوة لاستعادة المكان ودلالاته وشخصياته ويومياته.

وهو لا يغفل ما يدور في الحاضر من أحداث، فتسجل روايته (الأصدقاء الثلاثة) أحداث العنف المدمر الذي شهده العراق، وما فعلته المجموعات الظلامية التي تتخذ الإرهاب وسيلة لنشر أفكارها المتخلفة عن العصر والحياة، فيتعرض أصدقاء ثلاثة للاختطاف، وينتظرون موتهم في قبضة الإرهابيين. ويوسع خصباك مفهومه للإخاء والتعايش بين الأديان بأن جعل الأصدقاء الثلاثة ينتمون لأبرز الأديان في العراق؛ فكان أحدهم مسلماً والآخر مسيحياً والثالث صابئياً.

بتلك المواقف والرؤى يثبت الدكتور شاكر خصباك أنه يتفاعل مع الحياة ووقائعها حتى تناله واقعة الموت وهو في عزلته، لكن القراء والأصدقاء والطلبة لن ينسوا شخصيته المتفتحة للحياة والمدوَّنة لمجرياتها، بما يليق بكاتب وهبَ حياته لفنه السردي بموازاة رسالته معلماً ومربياً.

تظل كتاباته وخزين ما أنتج في ذاكرة قرائه

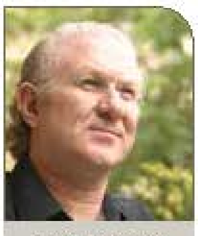
أصدر عام ١٩٥٤ أول كتاب مؤلف عن تشيخوف في العراق

يعد من رواد القصة القصيرة والرواية الذين تفاعلوا مع الحياة وواقعها

توفيق يوسف عـــواد

الدبلوماسي الأديب





إسماعيل فقيه

التقيت الأديب الكبير الراحل توفيق يوسف عواد، قبيل وفاته بأيام قليلة، وكان لقاءً مميزاً من حيث المضمون الذي تحادثنا بمجرياته. تحدث الراحل حينها عن همّ اللغة في حياته وثقافته، واعتبر أنها لغة عملاقة جياشة كثيرة القدرة على بناء الوعي والمعرفة، وقال لي: (اللغة العربية هي سيدة فائقة الجمال والدلالات ولا يمكن امتلاكها، دون الرجوع إلى أصل المعنى الذي يؤسس لهذا الجمال).

رجل هادئ جداً، دائم الأناقة، حتى في نومه، كانت الأناقة عنوان سهرته ونومه.. وكما هي أناقته في اللباس والمعشر، كانت كتاباته أنيقة وكثيرة الشكل والمعنى. كتب القصة والرواية والقصيدة والمذكرات، وحافظ فيها على أناقة الوصف والتعبير، وأضاء دهاليز الأسئلة الحياتية والإنسانية.

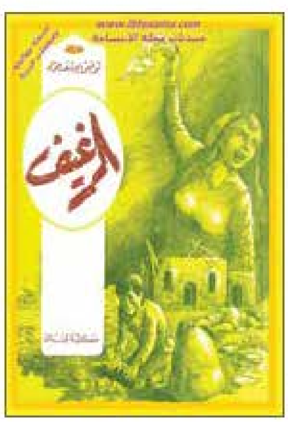
ولادة الأديب توفيق يوسف عواد كانت في (بحر صاف)، وهي قرية تراثية عريقة من قضاء المتن في جبل لبنان، وذلك سنة (١٩١١ في ٢٨ تشرين الثاني).

أما بداية دراسته! فكانت مختلفة، إذ بدأ دراسته تحت سنديانة دير مار يوسف- بحر صاف، ثم في مدرسة (سيدة المعونات) في ساقية المسك، فمدرسة سيدة النجاة في بكفيا حيث نال الشهادة الابتدائية. واستبد به ميله إلى الأدب منذ تلك المرحلة الزمنية، فكان يقضي الليالي في قراءة الكتب العربية والأجنبية، ولا يحلم إلا بأن يكون في مستقبله كاتباً وشاعراً، وقد حقق حلمه برغم كل عوائق الزمن والسياسة والحرب.

في مراحل أولى من حياته أرسله والده إلى العاصمة بيروت وأدخله كلية (القديس يوسف)، وأثناء دراسته الثانوية فيها برزت مواهبه بروزاً لفت الأنظار، كان والده يعدّه للمحاماة، ولكنه أعرض عن هذه الرغبة وراح يكتب في الصحف نثراً وشعراً، فنشر في مجلة (العرائس) سلسلة مقالات نقدية حمل فيها على أدب التقليد، وألقى محاضرات في ذلك، داعياً إلى التجديد في أساليب التفكير والتعبير. وفي عام (١٩٢٨) أعد وكتب الراحل عواد محاضرة عن الشعر العامي- الزجل، عرض فيها لتاريخه وتقاليده ومزاياه، وقد نشرت هذه المحاضرة في مجلة (المشرق) وأصبحت منذ ذاك التاريخ مرجعاً لدارسي هذا الفن.

تميز بعلاقته بالكلمة اليومية والتعليق والنقد والرأي، فبدأ الأديب توفيق يوسف عواد ممارسته للصحافة في جريدة (البرق) لصاحبها بشارة الخوري (الأخطل الصغير)، وفي دارها تعرف إلى خليل مطران (شاعر القطرين)، والياس أبو شبكة، وابراهيم طوقان، وغيرهم.. وفي عام (١٩٣٢) نشر في (البرق) سلسلة مقالات عن ميخائيل نعيمة العائد من نيويورك. وكان لتوفيق يوسف عواد إسهام كبير في الحركة الأدبية التي قامت بها مجلة (المكشوف) في الثلاثينيات بمقالات دورية وقصائد وقصص، وكان من







أركان هذه الحركة البارزين تأليفاً وتوجيهاً.

تميزت كتاباته الإبداعية، فنشر قصته الشهيرة (الصبي الأعرج)، حلقة أولى من سلسلة منشورات (المكشوف)، فحياه ميخائيل نعيمة في رسالة نقدية بقوله: (يخيل إليّ أنك ما تعلمت الكتابة إلا لتكتب القصة)، وأتبع عواد قصته هذه في (١٩٣٧) بقصة: (قميص الصوف) وفي ١٩٣٩ برائعته (الرغيف)، فلاقت كلها رواجاً منقطع النظير، وكرسه النقاد العرب والمستشرقون على أثر ذلك رائداً لهذا النوع الأدبي، ودخلت كتبه هذه وما تلاها في برامج الدراسة وأصبحت مادة تثقيفية للناشئة جيلاً بعد جيل.

إلى جانب حرفته الأدبية المميزة والرائدة، عمل في السلك الدبلوماسي، وقد تنقل في مناصب دبلوماسية كثيرة كان فيها سفيراً لبلاده في الدول الأوروبية، انقطع في فترة منها عن التأليف، إلا أنه عاد في العام (١٩٦٢) إلى عطاءاته الأدبية بإصداره حوارية (السائح والترجمان)، فنالت جائزة (أصدقاء الكتاب) لأحسن مسرحية. كتب بعدها سلسلة خواطر يومية في جريدة (الحياة) بعنوان (فنجان قهوة)، (عبيده)، نحا فيها النحو الذي اتبعه من قبل في (نهاريات)

في عام (١٩٦٣) نشر عواد (فرسان الكلام) وهو كتاب نظرات في الأدب والأدباء، إضافة إلى (غبار الأيام)، وهو مجموعة خواطر مستوحاة من الحياة اليومية. وكتب عام (١٩٦٩)، وكان حينها سفيراً لبلاده في اليابان، روايته الهائلة (طواحين بيروت)، ومجموعة قصصه الرابعة (مطار الصقيع)، ولكن الرواية لم تنشر إلا في (١٩٧٢)، وكذلك المجموعة القصصية لم تنشر إلا عام (١٩٨٢).

أصدر ديوانه (قوافل الزمان) أو قصائد البيتين عام (١٩٧٣) وفي عام (١٩٧٤) اختارته منظمة الأونيسكو في لائحة (الكتاب العالميين الأكثر تمثيلاً لعصرهم).

استقر عواد في أواخر حياته في بيته في بحر صاف ونشر في العام ١٩٨٣ (حصاد العمر)، وهو عمل أدبي سطّر فيه سيرته الذاتية، متّبعاً فيه أسلوباً فريداً بناه على الحوار الذاتي، وفي عمله هذا لم يكتف الأديب بوصف مراحل سيرته، بل هو تعدّى ذلك إلى اعترافات حميمة تكشف عن كل شيء في حياته الخاصة والعامة.

نسج الراحل عواد حياة مليئة بالفكر الواضح والصريح، وكانت كتاباته تضج بالحب والحنين والذكريات الخالدة، والحب الذي سلكه في حياته وفي رواياته وقصصه وأشعاره ومقالاته وكتاباته النثرية والصحافية، لم يكن سوى إشارة تخرج من أعماقه لتلوح للحب بمعناه الإنساني الرحيب، للسلام الإنساني والعاطفي الذي يصنع مجد اللحظة الدائمة متغنياً بهذا الحب، نثراً وشعراً، بكل جوارحه.

إن كل ما كتبه عواد تميز به، ويمكننا القول إن أدب عواد امتاز بالعمق والشمول والتجديد والتفرد، وقد بلغ ثورة في الوعي واللغة والمضمون المشتق من أفعال الحاضر والماضي وربما المستقبل. كل هذا استحدثه في نثره وشعره، كما أنه امتاز بحرارة التعبير وصدقه، وكان أسلوبه السردي، من السهل الممتنع، مع قوة في الإيحاء أضفت على كتاباته جواً أخاذاً بعيد المرامي.

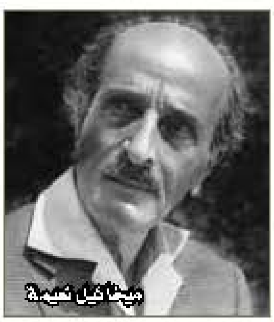
المنجز الأهم في مسيرته الأدبية يكمن في وصفه لإنسان القرية وإنسان المدينة، في قصصه ورواياته، يصور الإنسان في كل مكان. نرى أبطاله في وجوه الناس من حولنا، نعايشهم في أفراحهم، ونشاطرهم صراعهم مع القدر. لذلك عرفه القراء عن ظهر قلب، ولذلك أغلب كتبه في المنهج الدراسي. فصلاًل توفيق يوسف عواد بين قرائه، لم يغب ولن يغيب، رغم هذا الموت الظالم الذي لم يستحقه أبداً، فالذي يرفع رأس وطنه عالياً، لا تجوز عليه وصفة الموت العبثية.

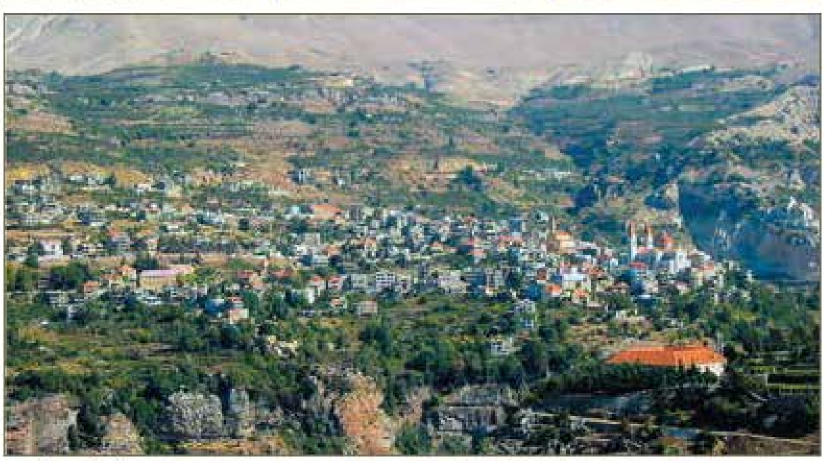
كتب القصة والرواية والقصيدة والمذكرات وأضاء دهاليز الأسئلة الإنسانية

مارس الصحافة مع بشارة خوري وخليل مطران وإلياس أبو شبكة وإبراهيم طوقان وميخائيل نعيمة


بشارة الخوري


إبراهيم طوقان


ميخائيل نعيمة


مشهد لجبل لبنان



نجوى بركات

مخطوطة «رسالة إلى الأب»

كافكا أوصى بعدم نشرها

قبل وفاته، كلّف كافكا صديقه ومنفّذ وصيّته، ماكس برود، أن يدمّر كل مخطوطاته غير المنشورة مع رسائله: (إذا وجدت رسائل رفض أصحابها إعادتها إليك، فينبغي على الأقل أن يتعهّدوا حينئذٍ بحرقها). لكن ماكس برود لم ينفّذ الوصية تماماً إذ عمد إلى نشر مخطوطة (رسالة إلى الأب) عام (١٩٥٢)، معتبراً أنها أثر أدبي، على الرغم مما تحمله من طابع خاص وشخصي.

في (رسالة إلى الأب)، يتوجّه فرانز كافكا (١٨٨٣–١٩٢٤) إلى والده في رسالة مطوّلة كتبها عام (١٩١٩)، بعد أن رفض هذا الأخير زواجه بسكرتيرة من مدينة براغ. الرسالة تقع في (١٠٣) صفحات بخطّ يده، وقد طبعها لاحقاً على الآلة الكاتبة، لكنه لم يقم بإرسالها.

في مطلق الحال، لا بد لقارئ (الرسالة) من أن يفاجأ بأكثر من جانب فيها. فقد كتبها كافكا وهو في السابعة والثلاثين من عمره، قبل (٤) أعوام من وفاته مريضاً بذات الرئة، أي في سنّ تفترض أن تكسب صاحبَها النضجَ العاطفيّ والفكري على السواء. للأسف، لم تكن تلك حال الكاتب الفذّ الذي كان في طور إنتاج أهمّ أعماله، فالرسالة تفضح علاقة شائكة ومرتبكة بالوالد، وطفولة معقدة وبائسة، وعجز عن (قتل الأب) بالمعنى الفرويدي للعبارة، بغية المضيّ قدما في بناء شخصية مستقلة. أكثر من ذلك، سوف يشعر قارئ (الرسالة) أنه يعاود اكتشاف كافكا وأعماله من جديد، على ضوء تجربة ذاتية وعائلية وعاطفية فاشلة ومنقوصة أثّرت فيه بشكل كبير، فاحتلت مركز نتاجه بأكمله، وجعلته يسلك، أدبياً، طريق الغرابة والفرادة والخيال الكابوسيّ، وهو ما أدّى لاحقاً إلى استنباط التوصيف: (مناخ كافكاويّ).

سيكون مجحفاً بحقّ عملاقٍ مثل كافكا، قَصْرُ أعماله على ما تتضمّنه من عناصر سيرة ذاتية، فهي أعمق وأشمل وأهمّ من أن يُنظر إليها من هذه الزاوية حصرياً، غير أنه من البديهيّ ومن المفيد في آن مقاربتها بالاستناد إلى ما يشبه وثيقة ذاتية تتحدّث عن حياة هذا الكاتب الاستثنائي الذي حمل من طفولته جرحاً بليغاً لم يندمل، بل بقي ينزف، وذلك على الرغم من مرور السنوات ومن مقدرته الاستثنائية على قراءة علاقته بوالده، تحليل تصرفات هذا الأخير بعين وازنة مجرّدة، وخاصة على تناول تأثير التربية القاسية لهذا الأخير في طفل بالغ الحساسية، واسع الخيال، لم يتمكّن، رجلاً، من إتمام مراهقته وقصّ حبل السرّة مع طفولته، ليتمكّن من بناء حياة متكاملة.

والرسالة التي تشبه محاكمة أو مرافعة ضد الوالد، تبدأ بشرح الدافع إلى كتابتها، ألا وهو الخوف من الأب الذي لطالما قمع الطفل ومنعه من الكلام ومن التعبير عن ذاته. (كنت أنتهي إلى الصمت، كتحدٍّ في البداية ربما، ثم لأني ما عدت قادراً على التفكير أو الكلام بحضورك) بل إن الأب تحوّل حاكماً مطلق السلطة، حين عاقب الطفلَ الذي صحا من نومه عطشاً، مطالباً بكوب ماء، فكان أن حمله الوالد ليضعه خارجاً على الشرفة، وحيداً في البرد.

يقول كافكا إن هذا وغيره، أسكته فكان أن لجأ إلى الكتابة كوسيلة دفاع واحتماء من تلك

الصورة الأبوية الطاغية، الساحقة، المتناقضة كليّاً مع صورة الصبي الهزيل، مفرط الحساسية والضعف. (بهيكل عظمي متهاو، وقدمين عاريتين على الأرضية الخشبية، يشلّني خوفي من الماء وعاري، برغم نيّتي الحسنة، لعجزي عن تكرار حركات السباحة التي كنتَ تصنعها وتعيدها أمامي).

أجل، كافكا لا يبالغ في وصف تسلّط الأب، إذ إننا سنكتشف من خلال رسالته وما يرويه من ذكريات، رجلاً سادياً إلى حد كبير، ينتقد ويسخر باستمرار، وبمناسبة وبغير مناسبة، ولا يجد في طفله أية ميزة تعيد الاعتبار إليه. (لقد اكتسيتَ في نظري الطابع الغامض الذي يميّز الطغاة والمستبدين الذين لا يبنون حقّهم على التفكير والتحليل، وإنما على شخصهم (...) لقد كنا مختلفين جداً وخطيرين جداً واحدنا للآخر، إلى درجة كان يمكن معها أن نفترض أنك ستحوّلني إلى غبار وأنه لن يبقى مني شيء (...) هكذا كان انطباع الطفل: لقد أُبقي على حياته بسبب عفوك، وهو مازال يحمل حياته كهدية لا يستحقها).

في حضور هذ الأب، وجد كافكا نفسه أسير منزلة دونية وضعيفة يصعب عليه اجتيازها، فتفاقم شعوره بذكورته المنقوصة وعجزه لاحقاً عن الزواج وبناء حياة رغدة مستقلة، مقارنة بذكورة والد مستمتع بنجاح زواجه، وبسطوة نرجسية مطلقة تتغذّى من تحقير الآخرين وإذلالهم. لقد عمل الوالدُ القامع، القاهر على إسكات التعبيرات الفردية للابن، وعلى قصف محاولاته التباين وبناء ثقته بذاته، فكان ينتقد الرفاق والأصدقاء حتى من دون أن يعرفهم، ويسخر من أفكار الولد لأنها ليست كأفكاره، من مشاريعه التي ستفشل حتماً، من اختياره الشريكة غير المناسبة التي لن تكون زوجة صالحة، ومن خياراته العملية وأسلوبه في العيش. (لقد كان حكمك السلبي يثقل منذ البداية على كل ما يتعلق بأفكاري، خاصة حين لا تتوافق مع أفكارك). والوالد لا يزجر ويمنع فقط، بل إنه يسخر ويمنّن باستمرار لأنه يربي أولاداً عقوقين لا يحبونه، يتنعمون بتعبه ويحيون في البذخ الذي يوفره لهم، مردداً دون كلل أنه كوّن نفسه من لا شيء. لقد ولد في عائلة يهودية فقيرة، وتمكن بقواه وجهده الفردي من اقتناء محل للأزياء الرفيعة سمحت له أن يعرف أخيراً رغد العيش.

وحين لا يُعجِب كافكا الذي يريد انتزاع استقلاليته وتأكيد فرديته والـدَه، يتحوّل الخوفُ من عدم إرضائه والرغبة بعدم الرضوخ لسطوته، إلى شعور قاتل بالذنب. (كان بإمكاني التمتّع بما تمنحني إياه، فقط، ذليلاً، متعباً وضعيفاً، وفي وعيي لإحساسي بالذنب (...) بسببك أنت، فقدت كل ثقتي بذاتي، لأكسب بدلاً منها شعوراً لا متناهياً بالذنب).

يروي كافكا أن الهرب والتحاشي كانا الوسيلة الوحيدة للإفلات من هيمنة، بما أن التنافس غير وارد البتة بما يستدعيه ويستتبعه من قضاء مستحيل على صورة الوالد. هكذا نرى كافكا يعبّر في أكثر من موضع عن شعوره بانعدام قيمته واستحالة بلوغه التوقّعات التي يرسمها له الأب الذي يعبّر باستمرار عن عدم رضاه وخيبته لا بل واحتقاره لما حققه الابن، حتى تحوّله كاتبا، لم يعن له الشيء الكثير. (كان العالم منقسما ثلاثة أقسام: الأول حيث كنت أعيش عبدا خاضعا للقوانين التي خلقت لي وحدي.. والثاني وكان قصيا جدا، حيث كنت تعيش أنت منشغلا بالحكم وبإعطاء الأوامر، وكنتَ تستاء من عدم اتباعها، والثالث أخيرا حيث كان باقي الناس يعيشون سعداء، معفيين من الأوامر والطاعة).

هذا ويتضح للقارئ كم كان تعامل الوالد مع الطفل قاسيا وصادما وكم ترك أثرا عميقا في نفسه، فأعاق بلوغه وتكوينه وتركه عرضة للخوف وانعدام الشعور بالأمان. هذا كلّه أثر لاحقا على أدب كافكا، بل أنه كان وراء تكوّن ثيماته الأساسية. فالأب الرافض لكل أمارات التفرد والتحرّر لدى الابن، رافض أيضا لكل غيرية. لذا نراه يسيء معاملة موظّفيه، ويسيء معاملة أبنائه، ويسيء معاملة الآخرين ويسخر منهم وينتقدهم. مرجعه الوحيد هو ذاته، وسلوكه هو النموذج وأفكاره هي المقياس.

(أعترف أن ابناً مثلي، أخرس، خاملاً، جافاً، منحطاً، لا يطاق حتى من قبلي. هناك شيء غير طبيعي ما بيننا، شيء ساهمتَ في إيجاده، لكن من دون أن يكون هذا خطأك. بيننا، لم يكن هناك صراع حقيقي، فأنا كنت منهك القوى تقريبا، والنتيجة الوحيدة كانت فراري، مرارتي، حزني، ومعركتي الداخلية).

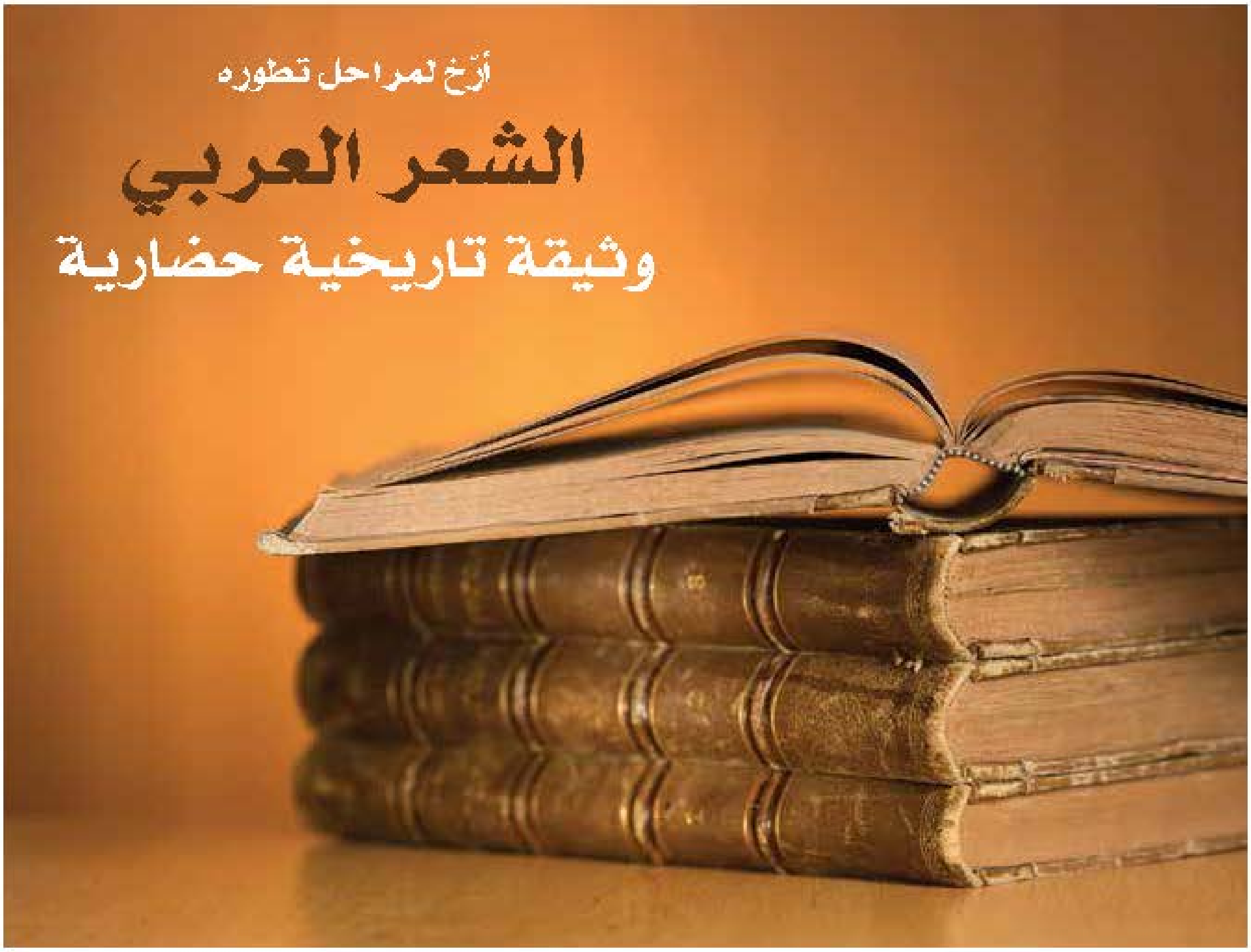
> من خلال قراءة الرسالة نكتشف فكر وأعمال كافكا من جديد

> حمل في طفولته جرحاً بليغاً لم يندمل نتيجة التربية القاسية

> لجأ كافكا إلى الكتابة كوسيلة للدفاع والاحتماء من سلطة الأهل الطاغية

أرّخ لمراحل تطوره

الشعر العربي وثيقة تاريخية حضارية



شكّل الشّعر العربي القديم وثيقة مهمّة أرّخت لمراحل متعددة من تاريخ الحضارة العربية في تنوّعاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، فالشاعر العربي لم يكن في معزل عمّا يحيط به من تفاعلات، بل انخرط في التعبير عمّا ينتابه من أحاسيس حقيقية أو مفتعلة، ومنهم من احترف مهنة الكذب، وغدا نفيراً ينتصر لهذه الفئة أو تلك. ومع تمدّن الجغرافية العربية وتوسّع أقاليمها، اتسّع طموح العديد من الشعراء ليعانقوا طرائق جديدة من القول الشعري، كانت وبالاً عليهم في أحايين كثيرة.

خالد هلالي

فهي نهوج خالفوا فيها أشعار من سبقوهم، بل منهم من رسم خارطة طريق تميّز مُنجزه الشعري عمّن سواه؛ إنّها ثقافة أرّخت بظلالها على واقع القصيدة، إذ تبارى الشعراء لتجويد الصناعة الشعرية وتحسينها شكلاً ومضموناً. وللإشارة؛ فالتغيير في طريقة الإبداع الشعري لم يكن في عموميته راديكالياً، بل هو تجديد من داخل المعيار المتمثّل في عمود الشعر بشتّى مكوناته وعناصره.

وهذا الاختلاف بين نظرة الشعراء للقول الموزون والمقفى، أجّج نقاشاً معرفياً وأدبياً حول مستجدات الساحة الشعرية، ووسّع من ظهور دكاكين ونوادٍ أدبية ونقدية، انتصرت كلّ واحدة منها لمدرسة شعرية بعينها؛ وهذا ما اصطلح عليه بالصراع بين القديم والحديث. وهو اختلاف يعكس بحقّ الحيويّة، التي ميّزت النقد العربي القديم في القرن الثاني والثالث والرابع الهجري.

امرؤ القيس من أوائل الشعراء الذين أسّسوا لبنة الشعر العربي، حيث انبرى لوضع أركانِ القصيدة الجاهلية، منزّلاً نموذجاً جديداً، وقد استفرد كذلك بجمع النوادر، وكان مبادراً كذلك في تجريب أشكال إيقاعية، ساعدته على ذلك جرأته وأنفته.

فقد طوّع اللغة الجاهلية برغم غلظتها، وليّن المعاني وأدخل الشعر باب الحكمة والنّخوة، وجعل صيحة الشاعر تعلو رمال الصحراء وتجوب الفيافي مؤسساً لثورة بمفرده. كما استخلص من الأطلال مادة شعرية استحسنها من عايشه ومن أتى بعده، واجتهد وبالغ كذلك في وصف النساء مستعيراً ومشبهاً بأوصاف تعكس تضاريس شبه الجزيرة العربية.

أما بشار بن برد، ممثل انتقال الحضارة العربية من مرحلة البداوة

ودخولها مستوى التمدّن، حيث ظهرت رؤية جديدة لواقع شعري مختلف، ومعجم شعري تلوّن بلغة العصر الجديد المتعايش مع ثقافات وتقاليد احتضنتها دولة بني العبّاس. وهو من أوّل المجدّدين فاتح باب شعر المولّدين وخاتم عصر الشعراء المتقدمين. وهو فتح لم يكن خروجاً على التقاليد العامة للقصيدة العربية، أو هروباً لمنحى مبالغ فيه من حيث التجديد.

فالاختلاف عمّن سبقه لم يكن إقصاء كليّاً لمعاني الشعر الراقية، بل هو امتداد لمسار قديم بلغة جديدة وفكر آخر، زاوج بين الإيقاعات الراقصة القصيرة المطربة، والأخرى الطويلة النفس، ومضامين أدخلت كياناً قومياً شعوبياً ساخراً ممّن تهكّم منه وحطّ من قيمته الشعرية. فقد استوعب التبدّلات الفكرية والثقافية واللغوية التي ميّزت عصره، فانبرى لخوض أغراض متعدّدة جمعت بين الفخر وحدّة اللسان في الهجاء والتشبّب بالنساء، بل تمادى في أحايين أخرى في الخروج عن المألوف، ولعل تغيّر مزاجه وفقدانه لبصره ولّد لديه هذه الفظاظة في القول، لكن يحسب له أنّه حاول تقريب القصيدة إلى العامّة في أحايين كثيرة، مذيباً الفوارق التي حُكّمت في التعابير الشعرية التي سبقته، إيماناً منه بأنّ الشعر هو ما اقترب معناه من أفهام وأذهان متلقيه، بغضّ النظر عن وضعهم الاجتماعي، فقد قال ذات مرّة في ردّه على سبب إعجابه بربيبة الدجاج حبابة: (إنّما أخاطب كُلّاً بما يفهم). وعلى الرغم من الرفض الذي طاله في البداية، فسرعان ما تمّ التطبيع مع اللغة الشعرية الجديدة في حسن تشبيهاتها وجودة بديعها.

فبشار كما أخبر صاحب الأغاني (سلك طريقاً لم يُسلك وأحسن فيه وتفرد به، وهو أكثر تصرفاً وفنون شعر وأغزرُ وأوسعُ بديعاً، ومروان لم يتجاوز مذاهبَ الأوائل).

صوت شعري آخر تبنّى لغة التغيير وشرب من منهج الاختلاف؛ تختلف الأسباب منها الذاتي والموضوعي؛ لكن الهدف كان واضحاً، إنّه الشاعر أبو العتاهية (١٣٠هـ-٢١١هـ) الذي تخلّف عن ركوب الموضوعات المطروقة، بعد أن صاحبها لفترة من الزمن، إمّا مادحاً لينال عطاء أمراء بني العبّاس، وإما متغزلاً، وإمّا مستعطفاً ليفكّ أسره وينال حرّيته، بسبب طول لسانه وتجاوزه حدود اللباقة والتعامل مع أولي الأمر. لكن اقتناعه بواقعيّة أفكاره وسلامة نهجه الجديد، وإيمانه بأنّ الشعر الحقيق بالبقاء هو ما صوّب وجهة التزهّد والدّروشة، بعيداً عن لغة التصنّع والتزلّف، فكانا طريقاً صعباً أصابه بوابل من الانتقادات، سواء تعلّق الأمر بمضمون أشعاره أو فيما يخصّ شكلها الإيقاعي. وانتقد في كون أشعاره تجاوزت عروض الخليل؛ ليكون أوّل من انتدب أوزاناً غير موقعة؛ ليصبح متحدّياً منتقديه بكل ثقة وتعالٍ: (أنا أكبر من العروض). وقد أسهم في فتح متنفس شعري جديد اعتمد على المنظومات متنفضاً على القافية الواحدة؛ وكأنّه يريد أن يقول هذا طريقي ومسلكي وثقافتي الشعرية التي أريد أن أرسّخها بين الناس. فاقترب من العامّة واقتربت من شعره وردّدته أفراداً وجماعات.

وتميّز شعر المتنبي (٣٠٣هـ-٣٥٤هـ) بسفر طويل جمع بين الرغبة والطموح؛ فتقلّب في أقاليم كثيرة من العراق إلى الشام إلى مصر ورجوعاً إلى بلاد الرافدين، فـ(كان عقله وفنّه ثمرة لهذا الرقي العقلي الذي امتازت به البيئة الإسلامية عامة، والعراقية خاصة في أواخر القرن الثالث الهجري، وأوائل القرن الرابع الهجري). وظّف لغة أهل المنطق والفقهاء وألبس معانيه بألفاظ لا يفكّ شفرتها إلاّ المتبحرون في اللغة وعلومها.

وربّما كانت الظروف الاجتماعية الصعبة التي نشأ فيها المتنبي دافعاً قوياً استمد منه قوّة ثقافته الشعرية الجديدة في البحث عن المجد والرفعة، فاعتقد جازماً أنّ ما أوتي من قدرة على القول الشعري، كافٍ لبلوغ مراميه والارتقاء بوضعه الاجتماعي. ولهذا

الشاعر العربي لم يكن في معزل عما يحيط به من تفاعلات اجتماعية وسياسية

اتسع طموح العديد من الشعراء ليعانقوا طرائق جديدة من القول الشعري



الأندلس



فرقة لفني الموشحات

الطموح ضريبة كان عليه أن يؤدّيها! وهي أن يتصنع في القول لابساً جلباب المدح حيناً، والاستعطاف حيناً آخر. فتكوين الشاعر المعرفي ونفسيته المتّقدة بالانتصار للعنصر العربي، والبحث عن الأمن المالي، جعلت شعره أيضاً صورة جديدة مغايرة لمن سبقه، مظهراً فلسفة مستحدثة من الحكمة والموعظة والوصف الدقيق لمجريات حياته، وما قد يعتري الإنسان من مواقف صعبة.

وقد اختزل نظرته للحياة في قوله:

أريدُ مِنْ زمني ذا أنْ يبلّغني
ما ليس يبلغُهُ من نفسِهِ الزمنُ

وتحدّث عن القوة وأشار إلى الظلم الاجتماعي والفوارق بين أفراده، كما أنّه ابتعد عن اللذة، وقلب ظهر المجنّ للمرأة، فقليلاً ما تغزّل بها على غير عادة الشعراء، فقد شغله



بشار بن برد (صورة تعبيرية)

البحث عن المجد والجاه، مشدّداً على قوة العزيمة وتحمّل الألم. كان يجيد التصنّع والمغالاة في مدح الحكام رغبة في المال، شاهراً لسان حاله ليصل إلى ما يصبو إليه من رفعة وعلو، وقد وجدها لمدة من الزمن عند سيف الدولة الحمداني.

لم يكن ظهور الموشّحات في السّاحة الأدبية، إلا إفرازاً لبيئة أندلسية آسرة بطبيعتها، سيّارة ثقافياً ومعرفياً وموسيقياً، فكان التأثير والتأثر بين الأفكار والمعارف والفنون.

وإشراقة الموشّح بهذا الشكل الجذّاب، إن شكلاً أو مضموناً، تنم عن أنّ ظاهرة موسيقية كانت سائدة، ساهمت في تعديل المزاج الجمعي للأندلسيين، ودفعتهم إلى استنساخ تلك الأشكال الموسيقية المتداولة شعراً وفق قواعد جديدة، متجاوزين العروض الخليلي وزناً وقافيةً، موظفين ألفاظاً من العاميّة. وقد اعتبر ضرورة شعرية في واقع يتحرّك داخل أبعاد حضارية متعايشة في بلاد الأندلس. بل إنّ التّوشيح رشّح لثقافة غنائية، تعتمد التنوّع اللحني داخل المقطوعة الواحدة، الذي كان يسم الأغاني الشعبية السائدة في تلك الحقبة، والتي اعتمدت اللحن كعروض والآلة الموسيقية كوسيلة في عملية التلحين. لذا استطاعت أن تقطع مع الشكل الشعري القديم تدريجياً بعدما اعتمدت على الأوزان التقليدية في البداية من خلال توظيف شكل جمالي جديد، اكتسب مع مرور الزمن قيمة فنية ومعرفية، ساهمت في توسيع دائرة التلقي الإيجابي، وعملت على تخصيب المستوى الجمالي لذلك العمل.

من هذه النماذج المؤثرة امرؤ القيس وبشار وأبو العتاهية والمتنبي

الموشحات ما هي إلا إفراز لبيئة أندلسية آسرة بطبيعتها مؤثرة ثقافياً ومعرفياً وفنياً

شبر

(صدمة الولادة)

يُنظر عادة إلى لحظة الولادة باعتبارها إعلاناً عن حياة جديدة تكون مصدر فرح وترحيب بمولود موعود بحياة سعيدة أو شقية ضمن عمر افتراضي محدود في الزمان وفي المكان. ولكنها ليست كذلك في التحليل النفسي، أو عند بعض منظريه على الأقل. فقد اعتبرها أوتو رانك (Otto Rank ١٨٨٤-١٩٣٩)، وهو فيلسوف نفساني وأحد أتباع فرويد وأشدهم ارتباطاً به، بداية قلق لن يتخلص منه الإنسان إلا بالعودة من جديد إلى الرحم الأخيرة، جوف الأرض. يتعلق الأمر بمفهوم فلسفي ظهر في الثلاثينيات من القرن الماضي اعتبر صاحبه هذه الولادة (صدمة) هي أصل كل ما سيصدر عن الفرد راشداً.

واستناداً إلى (صدمة الولادة) هاته، سيعيد النظر في الكثير من التصورات التي كانت تعتبر السلوك الإنساني إما فعلاً واعياً يحتكم إلى عقل لا يخطئ غاياته، وإما برمجة مسبقة يتحكم فيها الاعتقاد المسبق والتنشئة الاجتماعية، أو هو حاصل لاشعور نظر إليه فرويد ومريدوه باعتباره فضاءً نفسياً واسعاً يوجد خارج الشعور وخارج رقابته الواعية، وهو المسؤول عن جزء كبير مما لا يقوله الناس جهاراً. فكل شيء، في تصور هذا المحلل النفساني، يبدأ في حياة الإنسان من لحظة الولادة. (فقلق الولادة هو مصدر كل أشكال القلق اللاحقة عند الإنسان) (أوتو رانك)، بل إن كل أشكال عُصابه ليست سوى تعبير عن رغبته في العودة إلى اللحظة السابقة للولادة، وهي حاصل صدمتها في الوقت ذاته.

ولم تكن هذه الفكرة غريبة عما كان يتداوله النفسانيون في تلك المرحلة، فقد أشار فرويد نفسه إلى ما يشبه هذه الصدمة حين تحدث في كتابه (تأويل الأحلام) عن (الولادة باعتبارها التباشير الأولى في تجربة القلق عند الإنسان، بل هي مصدره الأصلي الذي سيرافقه طوال حياته) ومع ذلك، فإن ما شكل ملاحظة عابرة عند فرويد سيصبح أساساً لنظرية قائمة الذات سيعمل أوتو رانك على تطويرها وإذاعتها بين الناس، وستكون هي سبب القطيعة بين الأستاذ وتلميذه أيضاً. فتاريخ البشرية كله مودع، في تصوره، في هذه اللحظة. فالغاية من الفن والأسطورة والدين والحكايات ليست حافزاً برانياً يستنفر سلوكنا، بل هي سبيل الإنسان نحو استعادة ما ضيّعه وهو يأتي إلى الحياة عارياً إلا من أحاسيس مصدرها دفء الرحم وسكينتها.

فما هي حقيقة هذه الصدمة؟ يعتقد أوتو رانك أن الإنسان يقضي فترة من حياته وهو جنين في بطن أمه خارج كل الإكراهات. فهو محمي من العسف والقهر والعنف الخارجي، يُؤتى بما يشاء دون طلب أو تعب أو عناء. يتعلق الأمر في هذه المرحلة بانصهار كلي في ملكوت الأم جسداً وروحاً. فليس هناك من فاصل بينهما، فهو فيها ومنها وإليها يعود، وسيستبطن ذلك في لا شعوره في شكل أحاسيس أولية وغامضة ستتبلور ضمنها مجمل رغباته. وفجأة يُقذف به خارج هذا النعيم الشامل ليواجه وحيداً عالماً شرساً بلا معين بعيداً عن رحم الأم وحمايتها. تشكل هذه التجربة صدمة قوية هي في واقع الأمر قطيعة بين فضاءين لا رابط بينهما في العيش والوجدان. يتلقى الطفل عزاءه الأول من الزغرودة التي تعلن عن ولادته.

وقد يستطيع عقله لاحقاً نسيان هذا كله، ولكن وجدانه سيظل يحتفظ بهذا (الجرح)، وهو الذي سيتحكم في جزء كبير من مواقفه وممارساته، بل وفي رغباته أيضاً. لذلك لن يكون سعي الإنسان في الأرض سوى محاولة لاستعادة هذا الفردوس المفقود. يُصنف ضمن ذلك سلوكه ومنتجاته، بل وأساطيره التي أرخت لعلاقات رفضها العقل وأدانها المجتمع، ولكنها كانت تعبر عن بقايا حنين المرء إلى هذه اللحظة (أسطورة أوديب مثلاً)، بل إن الإحساس بوجود فاصل بين الأنا وما يوجد خارجها (الغيرية) ليس سوى وعي بالإحساس الأول بانفصال جسد المرء عن جسد أمه.

وهكذا؛ (سيظل الطفل يبحث في نفسه عن ذكرى إقامته الأولى في بطن أمه. وهي ذكرى يصعب تحديد مضمونها بسبب الإهمال الكبير الذي طالها) (أوتو رانك)، (فكل الأسئلة التي يطرحها الطفل عن الجنس وعن الطريقة التي تسلل من خلالها إلى بطن أمه ليست في نهاية الأمر سوى رغبة في العودة من حيث جاء، كما يعود طائر اللقلاق أبداً إلى عشه الأصلي) (أوتو رانك). وعندما يكبر سينتهي بالقبول بوضعه الجديد خارج (الموطن الأصلي) لكي يُصَرِّف هذه الصدمة في ممارسات ورغبات وأعمال، بل في خلق معادلات رمزية تتشخص فيها هذه الرغبة لكي تغطي على مصدرها.

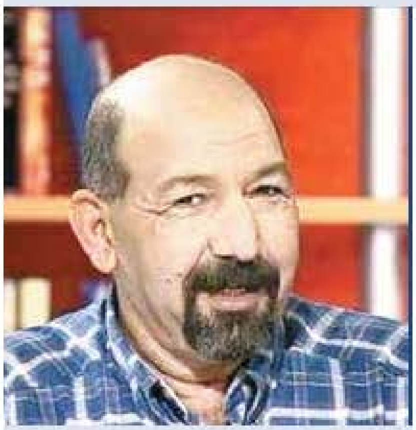
ولهذا السبب لن يكون غريباً أن يعتقد بعضهم أن مجهودات الإنسان كلها التي تلي الولادة لا يمكن استيعابها إلا من خلال استحضار تفاصيل هذه اللحظة، وذاك ما تكشف عنه الكثير من السلوكيات (الفطرية) عند الإنسان، بما فيها وضعية النوم عنده حين يجمع المرء رجليه ويضع يديه تحت رأسه، فذاك ليس سوى حنين إلى استعادة وضع الجنين في بطن الأم، أو ما يعبر عنه الخوف الذي يدفعنا إلى البحث عن غار أو كهف أو مغارة هرباً من خطر يهددنا. وهي أيضاً مصدر البحث عن الأصول ومعرفة الأم الحقيقية، وبلدة المنشأ ومراتع الصبا.

وقد يدخل ضمن ذلك حب الوطن نفسه. فقد يبدو هذا الحب فطرياً أو نتاج جبلة في السلوك الإنساني، ينمو ويكبر بالتربية على المواطنة. ولكنه قد يكون أيضاً مرادفاً لذكرى العيش الجنيني السابق. ففي جميع هذه الحالات سيظل الوطن أقرب الفضاءات إلى النفس وأشدها ارتباطاً بالذاكرة والطفولة والانتماء إلى الحياة داخل محيط ألفته العين واستكانت إليه. فقد يسافر الإنسان إلى أقاصي الدنيا لكن حنينه سيظل دائماً إلى (مسقط الرأس)، إنه مرتبط بوطن هو مآله ونهايته، وهو مصدر رغبته في العودة إلى الحضن الأول، بما فيها رغبته في أن يدفن في أرضه الأولى، مدينته أو قريته.

وهو أمر تؤكده تفاصيل هذا الارتباط نفسه، فالإنسان يعود إلى الوطن، ولكنه بمجرد ما تطأ قدماه أرضه سيبحث عن مدينته، وفيها سيبحث عن حيه وفي الحي يقتفي آثار منزله القديم، وربما يعثر عليه ويبحث داخله عن غرفته وعن بقايا أشياء لا تريد أن تختفي من ذاكرته. ولم يفعل أبو تمام، وهو يتغنى بأول حب وأول منزل، في البيتين الشهيرين سوى بالتعبير عن هذه الرغبة. لقد استحال على الإنسان العودة من حيث جاء، فمثّل هذه العودة في وطن ومنازل، بل إن حبيبته ليست سوى تعبير مجازي عن عشقه الأول لأم منها جاء.

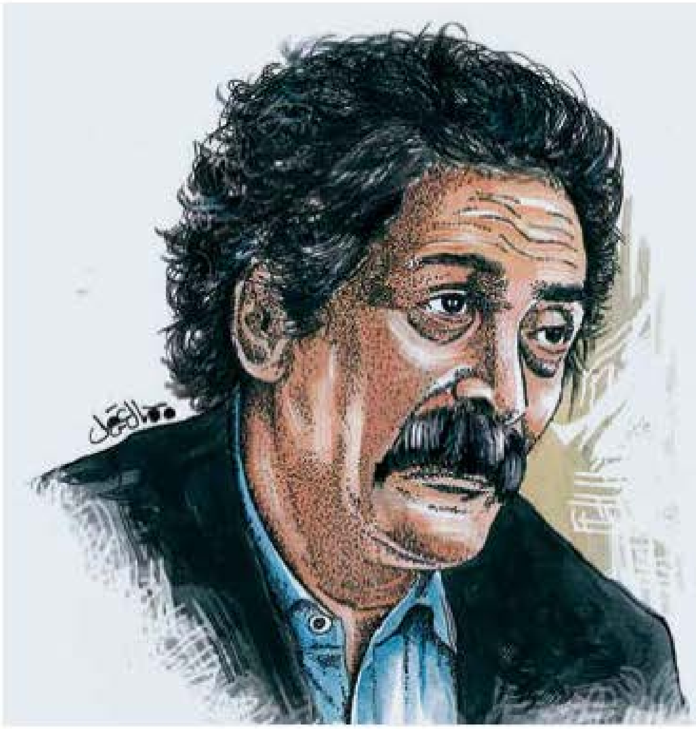
ووفق هذا التصور، لن تكون هذه (الصدمة) سوى استعارة شاملة تلخص في مضمونها المجرد قلق الإنسان وخوفه من الموت والفشل والإحباطات الاجتماعية والسياسية. وبذلك لن تكون عودة الإنسان إلى أرض الأجداد في واقع الأمر سوى عودة مستحيلة إلى رحم الأم.

الإنسان دائم المحاولة في العودة إلى وطنه ومدينته



سعيد بن كراد

* صدر كتابه (صدمة الولادة) (Le traumatisme de la naissance) سنة ١٩٢٤.



إبراهيم أصلان

ظلال الدهشة بكاميرا الذات



د. بهيجة إدلبي

من بحيرة القلق في المساء، استدرج كائناته المبللة بخوفها وقلقها، وغموضها، وبساطتها، وهي تتحرك في المكان، حيث ترتسم خيالاتها وظلالها على طاولات المقاهي والأرصفة العتيقة، والشوارع الجانبية كما ترتسم في عتمة الذاكرة المتعبة، تجمعها أحياناً المصادفة، وأحياناً قلق الأسئلة، فينتابك شعور وأنت تصغي إلى تلك العفوية الآسرة أنك داخل المشهد، لأنك تتماهى مع روح اللغة وروح الشخصية وروح المكان، فتنسى أنك تقرأ نصاً أدبياً تستدرجه بطاقة التلقي كي تكتشف أسراره الجمالية التي أفردها في روحك.

لأن النص هو الذي يستدرجك إلى تلك الإيقاعية التي تنهض بين المكان والزمان والكائن، لأن ثمة عيناً تلتقط حساسية الأشياء، بتفاصيلها المدهشة، وكأنه يختبر طاقته السردية بتحريك المتروك والهامشي والعادي الذي نمر عليه من دون أن نكتشف ذلك السحر الذي تميزت عين إبراهيم أصلان بالتقاطه، عبر كاميرا الذات التي قد تتفوق على الكاميرا السينمائية في نقل تلك العوالم التي ينتبه إليها صاحب (عصافير النيل)، فإذا بنا نكتشف روح البراءة في تلك العوالم، التي تستيقظ في الذاكرة كما يستيقظ الحلم في دهشة طفل، بحساسيته الفائقة التي تميز بها سرده وحواره المشهدي، ما أفرد له مساحته الخاصة في القصة والرواية، وحتى في المقالة التي أيقظ نكهتها بتلك الحساسية القصصية كما في (شيء من هذا القبيل)، وغيرها.

فإبراهيم أصلان (يحدق في الحقيقة لحظة عريها الكامل)... يكتب بعينه وبقلبه وبخياله وبأصابعه، وبكل ما يمتلك من أحاسيس، وكأن الكتابة هي موجز ذاته وموجز تحولاته داخل الذات وداخل العالم.

اكتشف حزنه في العالم كمالك الحزين، وكأنه (طائر يغني في وحشته)، فاستدل على وجوده ببصيرة الشيخ حسني، ليرى العالم في (الكيت كات)، كما لا يراه المبصرون، لأن العبرة لديه (ليست في معرفة الناس ولكن في الإحساس بهم)، بهذا الإحساس المرهف كان يصغي إلى الحياة، يصغي إلى الكائنات والأشياء، يقرأ الأحداث الكبيرة، عبر مرآة اليومي، من دون أن يفقد ذلك اليومي نكهته، ودهشته، (فالأحداث الكبيرة هي كبيرة فقط لأنها تصوغ المناخ أو المزاج العام الذي يعيش فيه الخلق من عباد الله، وهي تؤثر بالتالي أعمق التأثير في تفاصيل الحياة اليومية، وفي طبيعة العلاقة العادية بين الإنسان ونفسه وبالآخرين وبالدنيا التي يعيش فيها).

وهذا ما نلاحظه في جميع أعماله من دون استثناء قصة ورواية ومقالة قصصية، منذ (بحيرة المساء)، مروراً بـ (مالك الحزين)، و(يوسف والرداء)، و(وردية ليل)، و(عصافير النيل)، و(حكايات من فضل الله عثمان)، و(خلوة الغلبان)، و(شيء من هذا القبيل)، و(حجرتان وصالة)، وصولاً إلى (صديق قديم جداً)، و(انطباعات صغيرة حول حادث كبير)، وكأن هذه الأعمال بنزقها التعبيري، ونزفها اليومي، وأمكنتها الحميمة، في (إمبابة والكيت كات، وفضل الله عثمان وقطر الندى)، وغيرها، ما هي إلا مرايا لمأزق الإنسان، وهو يواجه وجوده في العالم الكبير، متخذاً من التجربة


مشهد من فيلم «الكيت كات»

الجمالية كما يقول وسيلة في مواجهة كل أشكال الغلظة والفظاظة والقهر التي يعانيها الإنسان.

فكتابات أصلان هي أشبه ببرقيات إلى المتلقي، تضعك أمام نصين؛ النص المكتوب والنص الغائب، مراهناً على الغائب أكثر من الحاضر، ولعل هذا ما يفسر قلة إنتاجه الإبداعي، على مستوى النص، وكثافة جملته ورشاقتها على المستوى الأسلوبي.

وكأن للكلمة لديه عزفها المنفرد وإيقاعها الذي يستدل على الروح بألمها وحزنها وغربتها، كما تستدل على وجودها في ذاكرة المتلقي، فتأخذه إليها كما تأخذ العبارة بيد المعنى خارج قاموس اللغة، حيث روح الحياة.

في كل منجزه القصصي والروائي، ثمة كائنات مبللة بأحلامها، كما هي مبللة بوجعها، بحزنها، بعفويتها، بإنسانيتها، بأسئلتها البريئة، التي تضمر سؤالها الوجودي.

تفرد أصلان بين مجايليه من جيل الستينيات، بنكهته المختلفة، كلمة وجملة وأسلوباً، وكثافة ورؤية ومعنى.

فهو يقرأ في تلك الأماكن التي تتحرك فيها كائناته القصصية إيقاعية الزمن؛ لأنه ينطلق من ذلك الجدل بين المكان والزمان، فالأماكن كما يرى تختزن أرواح من عاشوا فيها، ومن هنا كانت تلك الخصوصية في تناوله للمكان وتركيزه عليه في كل أعماله، حيث أصبحت إمبابة أصلان والكيت كات وفضل الله عثمان علامة فارقة في إبداعه، كما هي قاهرة نجيب محفوظ، بأحيائها القديمة كزقاق المدق وخان الخليلي وغيرهما. وكما يقول (الأشياء والأمكنة أساسية بالنسبة لي في علاقتي بالزمن.. مثلاً أعرف أنني تقدمت في العمر من خلال تطلعي في وجوه الأصدقاء.. من مروري بالحواري القديمة التي تربيت فيها..)، لتصبح

الكتابة لديه نوعاً من التوازن النفسي، لأن الكاتب، كما يرى، يكتسب توازنه النفسي وتكامله على المستوى الاجتماعي عبر مشاركته مع الآخرين في رؤيته للأشياء بشيء من التوازن؛ لذلك فهو يكتب عن المشترك الإنساني، ويدعو الناس من خلال أعماله، لأن يشاركوه لأننا (نعيش في ظروف أصبحت مساحات الدفء داخل قلوب الناس مهددة، تتآكل وتتضاءل تماماً، وبالتالي على الكاتب أن يعمل على إحياء هذه المساحات الدافئة داخل قلوب الناس).

ربما يحتاج من يريد الكتابة عن إبراهيم أصلان شهقة من دهشة الأطفال، وفسحة من خيال الشعراء، وبصيرة من بصائر المتصوفة، وعيناً لكاميرا سحرية، وقليلاً من الصمت والتأمل، مع قليل من الكلام المنسوج من البساطة والعمق، كل ذلك حتى يستطيع أن يتجول على ضفاف بحيرة المساء، متأملاً مالك الحزين في خلوة الغلبان، محلقاً خلف أحلامه كعصافير النيل.

يتماهى مع روح اللغة والشخصية والمكان لنكتشف أسرار النص

العبرة لديه ليست في معرفة الناس بل في الإحساس بهم



من مؤلفاته

إبداعها جاء من وجع الفقد

فوزية شويش: انتقالي من الرسم إلى الشعر فالرواية أثرى كتاباتي ولم يضعفها



عبدالعليم حريص

تعد الأديبة فوزية شويش السالم إحدى أهم الكاتبات البارزات في الرواية والشعر بالكويت، بدأت مشروعها الإبداعي بالرسم ثم انتقلت إلى الشعر، وخاضت تجربة الكتابة المسرحية، لتجد ضالتها في الرواية، ومن ثمّ دخلت عالم الفن التشكيلي، وتلقي بهمومها في فن المقال النقدي. أنجزت السالم أول عمل مسرحي بعنوان «تداخلات الفرح والحزن» عام (١٩٩٠)، وتعد رواية «الشمس مذبوحة والليل محبوس» الصادرة في عام (١٩٩٧) أول أعمالها الروائية.





من مؤلفاتها

وصفها النقاد بصاحبة النص الوحش، كون نصوصها تتسع لعوالم مختلفة، ومتدفقة بلغة طازجة غير مستهلكة، تميل السالم إلى الكتابة بلغة الحواس وتجسيد اللحظة، من خلال اعتمادها على قوة الإحساس وعمق التفكير في كتاباتها، وبذلك تميزت وقدمت كافة إبداعاتها بلغتها الخاصة التي تصل إلى المتلقي من دون عناء أو تكلف.

وقد أكدت الروائية الكويتية فوزية شويش السالم في لقاء مع مجلة «الشارقة الثقافية» أن (الذين آمنوا بموهبتي ربما كان إيمانهم بي أكبر من إيماني بذاتي)، موضحة أن (النقد العربي يتراجع ولا أعرف أسباباً محددة لتراجعه).

وتشير السالم إلى أن (كُتّابي المفضلين من العرب يأتي على رأسهم إدوارد الخراط وأدبا قريبة من روح كتاباته، وكذلك أعشق بساطة وعفوية كتابة يحيى حقي، وأيضاً محمد مستجاب الأب).

ولفتت إلى أن المسرح العربي الجاد والتجاري كله تراجع، سواء أكان من إنتاج الدول أم من إنتاج الأفراد، معتبرة أن تعدد الأجناس أثرى كتاباتها ولم يضعفها.

▪ كيف بدأت فوزية شويش رحلتها مع الكتابة ومن هم أبرز الداعمين لك؟

– الكتابة جاءت من وجع الفقد، من حدة الوحدة والألم، فقدي المفاجئ لزوجي بعمر (٣٦) بحادث سير بالكويت، ألم فقده أتاني بالشعر الذي تطور باستمرارية الكتابة وامتد ليشمل الكتابة المسرحية، ومن ثمة الروائية، حتى وصل إلى مرحلة كتابة المقال النقدي.

فالذين آمنوا بموهبتي ربما كان إيمانهم بي أكبر من إيماني بذاتي، فعلى رغم أن كتاباتي جاءت مختلفة عن كل ما هو موجود من كتابات يقاس أو يقارن بها بذاك الوقت سنة (١٩٨٥)، الأمر الذي جعلني أتردد وأخاف من نشرها بكتب، لغرابة شكل الكتابة غير المعتاد الذي كتبتني قبل أن أنتبه لكتابته، هذا الشكل الكتابي الغريب والجديد بذاك الوقت، لم يكن له سابقة ليقارن أو يقاس بها، كان أول من آمن به الفيلسوف د. فؤاد زكريا، وقف معي بإيمان مطلق مصدقاً الشكل الجمالي لكتابتي، برغم أنه كان أستاذاً للفلسفة، لكنه أدرك بخبرته شكلها الجمالي.

وكان أن أرسلت أول نص طويل إلى الكاتب الصحافي المعروف مفيد فوزي، لأجده يُنشر بصفحتين في المجلة الذائعة الصيت بذاك الوقت (صباح الخير). وتطير الصفحات لتقع بيد المخرج الدكتور عوني كرومي، حاصد جوائز الإخراج المسرحي العالمية، ويكتمل حظ


مع نجيب محفوظ

التقيت بمن آمن بقلمي وموهبتي وساعدني على استمرار وتطوير تجربتي

مفيد فوزي أتاح لي الفرصة في مجلة «صباح الخير» وإدوارد خراط منحني الثقة

النص بين يديه ليقوم بإخراجه كأول عمل مسرحي تجريبي لي، كان مفتاح طريق لأتوجه للكتابة المسرحية، بإيمان ودعم مخرج آمن بي وبكتابتي، وكان له دور كبير بوقوفه إلى جانبي بعمل المختبرات المسرحية التالية.

ولولا إيمان ودعم الكاتب الكبير إدوارد الخراط بي فلربما توقفت مسيرتي الأدبية أو تأخرت أو عدت للفن التشكيلي، فحينما حملت له كتابات عشر سنوات مركونة بالأدراج، كنت مستعدة لحرقها لو حكم بعدم صلاحيتها، وسأبدأ كتاباتي من جديد، لكن المفاجأة والحظ السعيد كانا بانتظاري حينما وجدت منه دراسة رائعة لكل ما كتبته ونشرته فيما بعد بخمسة كتب، وكان يكفيني فقط قبوله ورضاه عن كتاباتي.

ولن أنسى وقوف الكاتب والشاعر والروائي محمد الأسعد إلى جانبي وإعجابه بكل عمل أكتبه، سواء أكان شعراً أم مسرحاً أو رواية، ولولا تشجيع الأصدقاء ووقوفهم إلى جانبي ما توصلت إلى ما وصلت إليه اليوم.

- لمن تقرأ السالم وما أثر القراءة في نتاجك الأدبي؟

– أكثر قراءاتي بالرواية والشعر، لكني لم أتأثر بأي شكل أو أسلوب كان، وذلك يعود لحسن حظي لبداياتي الأولى التي كانت مع الرسم وليس مع الكتابة، فكنت أقرأ كثيراً وأمارس الرسم طوال الوقت، ولم يخطر في بالي يوماً ما أني سأصبح كاتبة، وعندما جاءتني الكتابة كانت بئري قد امتلأت بقراءات متنوعة منذ سنوات الطفولة وحتى سنوات النضج، وكتّابي المفضلون من العرب يأتي على رأسهم إدوارد الخراط وأنا قريبة من روح كتاباته، وكذلك أعشق بساطة وعفوية كتابة يحيى حقي، وأيضاً محمد مستجاب الأب، ومن الأجانب أحب كافكا وجيمس جويس، ووليم فوجنر.

- تعدد الأجناس الأدبية.. ألا يؤثر ذلك في تميزك بصنف بعينه؟

– كيف يؤثر في تميزي؟ إن كان ما تقصده سلباً فطبعاً لا، فتعدد الأجناس أثرى كتاباتي ولم يضعفها، خاصة أن الرواية غول شره مستعد لابتلاع كل الفنون ليغتني بها، أنا لا أرى هذه الفروق التي يراها الناس بتاتاً، فكلها تأتي من منبع واحد اسمه الفن، وعندما تكون مروحة الكاتب متنوعة يكون قادراً على التنقل بكل سهولة ويسر ما بين طرفيها، فالرواية ترتفع موسيقا لغتها بالشعر، وتنحت شخصياتها بالصورة الفنية، وتتجسد أحداثها

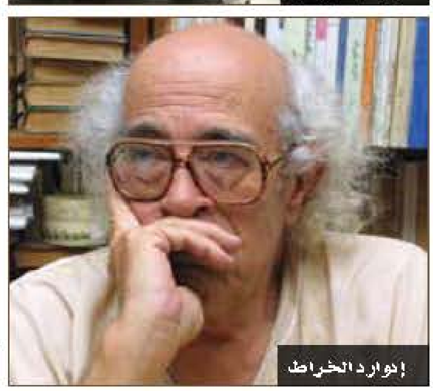
> **أقرأ كثيراً منذ طفولتي وخصوصاً كتابات يحيى حقي ومحمد مستجاب وكافكا وجويس وفوجنر**

> **ألاحظ أن المسرح الجاد والتجاري سواء كان من إنتاج الدولة أو الأفراد في تراجع ويعاني ظاهرة عزوف الجمهور**


جيمس جويس


محمد الأسعد


فؤاد زكريا


إدوارد الخراط


عولي كرومي


د. صلاح فضل

على مسرح الورقة الأبيض، ولو كان بإمكاني إدخال فن الرقص ما تأخرت.

في بداياتي نصحني الناقد الكبير صلاح فضل أن أترك الشعر وأتوجه للرواية لأنها بحسب قوله، وحدها القادرة على احتواء الطاقة الإيجابية بداخلي، وقد نفذت نصيحته وحققتها بكتابة الرواية.

• ما رأيك بالحركة المسرحية في الوطن العربي؟

– المسرح العربي الجاد والتجاري وغيرهما كله تراجع، سواء أكان من إنتاج الدول أو من إنتاج الأفراد، وتراجعه برأيي نتيجة لعزوف الجمهور عن متابعة المسارح وتفضيل ما تقدمه شبكات التواصل الإلكتروني من عروض إبهارية متنوعة ليس لها سقف محدد ومشاهدتها مجاناً، المسرح بحاجة إلى أن يتكيف مع بوصلة الزمن الحالي، وأن يكون قادراً على منافسة قنوات التلفزيون وشبكات الإنترنت، بما يقدمه من عروض ذات مضمون وإبهار بصري.

• هل لدينا حركة نقدية جادة ومؤثرة في مسيرة المبدع؟

– النقد العربي يتراجع ولا أعرف أسباباً محددة لتراجعه، ولم تعد هناك سطوة نقدية كما كانت بالقرن الماضي، النقد الآن بات يقُدم نفسه بالملتقيات الثقافية حين يكون مشاركاً فيها، وغير ذلك لا يسمع له صوت.

لكن هناك أصواتاً نقدية مميزة، سواء أكانت خليجية أم عربية وهي محدودة.

• ما مشاريعك المستقبلية؟

– رواية جديدة لم تنته بعد، وكتابة أول قصة للأطفال مع تصميم اللعبة لشخصية البطل، وإعادة نشر روايات نفذت، وأيضاً نشر أوراق دراسية وبحثية قدمتها بمؤتمرات وملتقيات متعددة.

• ماذا تمثل الجوائز بالنسبة لك؟

– تمثل الترويج ونفاد الطبعات ومزيداً من الشهرة للكتب التي تحصل عليها، حتى وإن لم تكن بمستوى متميز ومتفوق، لكن بمجرد فوزها تصبح لها قيمة أكبر من قيمتها الحقيقية.



مع ناصر كرماني ود. محمد العباس وإستبرق أحمد



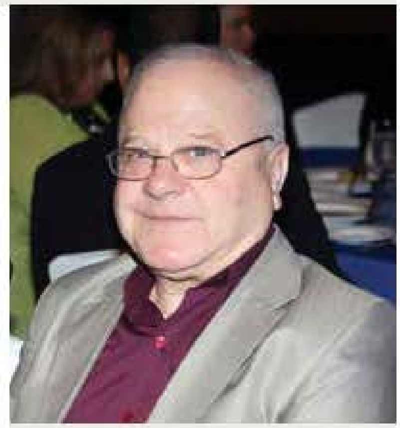
مع شربل داغر ولطيفة لبصير ونبيل المحيش

فوزية شويش السالم، شاعرة وروائية وكاتبة مسرحية كويتية، صدرت لها عدة دواوين شعريها بدأتها بـ(إن تغذت القصائد أو انطفأت فهي بي) عام (١٩٩٥)، و(حارسة المقبرة الوحيدة) في عام (١٩٩٦)، وهو سيرة شعرية سردية عن تجربة غزو الكويت، و(في مرآتي يتشهين عصفور الذهب عام ١٩٩٩)، و(موسيقا الحجر عام ٢٠١٠) و(الموسيقا ماء أيضاً عام ٢٠١٠)، ومسرحية (آدم وحواء عام ٢٠١٠).

وفي عام (١٩٩٧) أنتجت دولة البحرين مسرحية (الطوابق)، ومسرحية (تداخلات الفرح والحزن) من إنتاج جامعة بغداد.

كما صدرت لها عدة روايات منها: (الشمس مذبوحة والليل محبوس عام ١٩٩٧)، و(النواخذة عام ١٩٩٨)، و(مزون وردة الصحراء عام ٢٠٠٠)، و(حجر على حجر عام ٢٠٠٣)، و(رجيم الكلام عام ٢٠٠٧)، و(سلالم النهار عن دار العين للنشر عام ٢٠١٢)، و(الجميلات الثلاث عام ٢٠١٧).

تكتب في جريدة (الجريدة) الكويتية مقالاً أسبوعياً في زاوية ثقافات.



نبيل سليمان

موسم الهجرة إلى الشمال مثالاً للرواية السودانية

من حسن حظ الرواية في السودان أنها ولدت وبلغت شبابها في بلاد هي قارة بإثنياتها وقبائلها ولغاتها وثقافتها وطبيعتها (ليس للسودان طبيعة واحدة). وهذا الحظ الحسن هو الامتحان الأكبر الذي امتحنه الطيب صالح برواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، فضرب للخلف ممن يكتبون الرواية مثلاً في أن يمتحنوا برواياتهم الامتحان. ومن الخَلَف كثيرات وكثيرون أبدعوا في ذلك. وفي لجّة الامتحان وامتحان الامتحان هو ذا بخاصة عَصَف التاريخ الذي لاقته روايات عديدة بحفرياتها وجمالياتها المتجددة، منها في السودان رواية (مسيح دارفور) لعبدالعزيز بركة ساكن.

تربط هذه الرواية ماضي دارفور بحاضرها، حيث بدأ الصراع في سنة (٢٠٠٣). ويتقد الوصف في لقطات وفي مشاهد، فتتقد اللغة الروائية وهي ترسم قمم الجبال أو ينابيع الماء أو أي حضور للطبيعة. وبالمُكْنة عينها وبالبهاء عينه تسرُد الروايةُ التاريخَ والمعلومات الموثقة، كما ترسم الشخصيات التي تتناهبها الحرب والخرافة والعبودية والعقيدة.

من التاريخ تطلع شخصية (الثومة) التي كانت أول من سلمت نفسها للإنجليز، وكانت تفضلهم على المهدي ومن خَلَفَه. وحين انطلقت الثومة كالطلقة، وعبرت بعبيد يعملون، وهنود يجرون عربة إنجليزي عجوز، ووقفت أمام أول أبيض صادفها، هتفت: أنا حرة. والثومة هي جدة الشخصية المحورية إبراهيم خضر. وتشتبك سيَرُ إبراهيم وشكيري توتو كوة المجندين في حملة عسكرية على المعارضة، وخريفية عمة شكيري، وصاحبة الاسم الذكوري: العبدالرحمانية التي اختطفها الجنجويد، وتمكنت من الفرار. وقبلها كانت الخادمة بخيتة شجّم الرماد التي يرجع إليها أصل إبراهيم، وقد اختطفت من ريف دارفور وبيعت في سوق أم درمان. وفي بؤرة الرواية ينبثق من يدعي أنه المسيح الذي تدعوه الحكومة بالدجّال، ويلتفّ حوله إبراهيم وشكيري بين من التفوا وصعدوا إلى الجبال المحيطة بدارفور. ومن هنا جاء عنوان الرواية.

في رواية (رماد الماء) للكاتب نفسه يكون للطبيعة أيضاً حضورها المشهدي وفعلها اللغوي الآسر. فبحيرة التماسيح التي هي أم البحيرات، تسوّرها الجبال الوعرة منذ (خلق الله رجلاً أسود جميلاً وسيدة سوداء، ورمى بهما من السماء في إفريقيا). وللحرب التي استعرت عشرة أعوام حضورها الكاوي أيضاً. وبينما يتدفق السرد الروائي من الأسطورة إلى الحرب، يتماثل الدغليون الذين يُرحَّلون لتضيع هويتهم الثقافية الموصوفة بالبدائية والوثنية، وليدمجوا بالثقافة الغالبة. وفي وقدة الثقافة الشعبية والأسطورة والخرافة والعجائبي، يطلع (سلطان تيّه) الذي يُعِدّ أطروحة للدكتوراه عن التماسيح، فيدع علمانيته خلفه في المدينة، ويتمتم بالتعاويذ التي تجنّبه الأرواح الشريرة، وتعينه على الولوج إلى الأماكن المهجورة، حيث الجن والعفاريت ويبلغ سلطان تيّه كهوف القبيلة المرعبة (الكا) من أكلة لحوم البشر. ويقتل سلطان الذئبَ الذي يحرس الكهوف، دفاعاً

> رواية عبدالعزيز بركة ساكن، تربط ماضي دارفور بحاضره مصورة ملامح الخرافة والعبودية

عن النفس، فتحكم عليه (الكا) بأن يحل في جسد الذئب، بعدما حلّت فيه، بالقتل، روح الذئب. لذلك يُحبَس في قمة الجبل حتى يأكل آخر قطعة من الذئب، فيطلق سراحه وقد صار مذؤوباً.

إلى دارفور في القرن الثامن عشر تمضي أيضاً رواية أميرتاج السر (مهر الصياح)، والتي استلّ الكاتب عناصرها من كتاب رحالة قصد السودان في القرن السابع عشر. وقد جبل الكاتب تلك العناصر، فأبدع بخاصة شخصية (آدم نظر) ابن الشخصية الأسرة أيضاً: صانع الطبول (نظر الحبايب). ويمضي تاج السر إلى لحظة حاسمة أخرى من التاريخ السوداني، في روايته (توترات القبطي). إنها لحظة ثورة المهدي ضد الإنجليز والأتراك والمصريين، والتي تُحوِّل ميخائيل القبطي عاشق خميلة، إلى (سعد المبروك) المسلم الذي سُبيتْ حبيبته غنيمةً لأمير المجاهدين (عبادي طلسم). وقد تحوّط الكاتب لشبهة التأرخة، وذلك في العتبة التي تصدّرت الرواية: (هذا النص رواية وليس تاريخاً، لذا لزم التنويه).

وإلى دارفور تمضي أيضاً رواية سميحة خريس (بابنوس)، فيمور الفضاء الروائي بين الفاشر وجبل مرّة وكردفان وقرية الخريقة. وعبر شخصية اليمني باسالم يترامى الفضاء الروائي إلى يافع في اليمن. وقد حملت الرواية اسم الشخصية المحورية فيها، والتي تنافسها على قوة الحضور شخصيات أخرى، وبخاصة الحكّامة العجوز التي تبدأ الرواية، وكان أبوها قد سماها الرسّالة، وهي، على غير العهد بالمرأة، صاحبة القرار في السلم والحرب. وتلك أيضاً شخصيات (آدمو، الذي يرضع لبن الأتان، وست النفر، وحوّا، والشاعر السرّ، ومجنون تاجوج الذي يحيي عشقه حكاية قيس وليلى، وينشد: نيران جوفي تسرج احترت كيف أطفيها/ أسباب علّتي ظبية العنس الحايرة معانيها. وكان باسالم أيضاً يشدو من أغنية أبوبكر سالم «من يشبهك من»، ويستعيد فتوته في عدن ومنعطف عام (١٩٦٢) فيما كان اليمن الشمالي، إلى أن يبلغ السودان).

في هذه الرواية كنز من المعلومات المسرَّدة بلطافة دون أن يخفى الجهد الذي بذلته الكاتبة في البحث إعداداً للرواية، وهذه سمة أساسية لروايات سميحة خريس التي أسندت في (بابنوس) لكل شخصية فصلاً، قبل أن تستعيد الساردة الزمام. ولئن شغلت الروايةَ صراعاتُ الجنجويد والمتمردين والدولة، ولئن احتشدت بالأدعية والأشعار والأمثال والغناء، فقد عرّت زيف الجمعيات الغربية التي تتقنع بالأعمال الخيرية، لكن بينها ما هو والغ في ما كشفت عنه تشاد والسودان من تهريب الأطفال وبيعهم في باريس. ومن ذلك كان الفصل الأخير في الرواية، حيث تشتري (أوسني) كلاً من بابنوس وآدمو والبوسنية المسبيّة سابرينا، فزمن الرقيق لم يولّ حتى في باريس!

يَسِمُ الرواية في السودان الحفرُ في الزنوجة والعبودية والعنصرية والصوفية والثقافة الشعبية، وفي الأسطورة والاعتقاد ووعي الآخر الغربي الغازي، ووعي الذات المتشظية دينياً وعرقياً وطبقياً ولغوياً. ويتركز الحفر في روايات عديدة في ثورة المهدي، كما في رواية حمّور زيادة (شوق الدرويش) حيث: (ذكرياتنا هي الواقع، والوهم حقاً هو ما حدث)، وتلك هي اللعبة الروائية التي حذقها الكاتب، فصارت ثيودورا اليونانية مثل شهرزاد وهي تؤرخ في دفترها ما هو شخصي وما هو عميم، ثم تهدي الدفتر إلى عاشقها العبد الأسود بخيت منديل.

انكسرت دولة المهدي بدخول البوارج والخيول الإنجليزية والمصرية، وفر خليفة المهدي وقادته، فجاءت الحرية للسجناء، وانطلق بخيت منديل مزمجراً: أنا الموت، والموت لمن قتلوها، لمن قتلوا حبيبته ثيودورا، وهو الذي عصف بها هواه. وفي هذه الحفرية الروائية كما في أخواتها، يتفجر العجائبي فتأكل أم مريسيلة ابنها، وكالجراد يجتاح الدراويش الخرطوم الشبيهة بأوروبا الصغيرة، ويتقدس المهدي، وتصير الوقائع مثل أمواج تغطي ما سبقها بنشوة شريرة، فيعجز بخيت منديل عن إدراك ما يحدث، بينما تكتب ثيودورا أن بخيت نموذج سيدهش القارئ الغربي أن يطلع عليه، وتشبهه بعاشق من مسرحيات شكسبير، يسقط سهواً إلى هذه البلاد الوحشية.

قبل، ومع، وبعد ما تقدم عن روايات عبدالعزيز بركة ساكن، وسميحة خريس، وأمير تاج السر، وحمّور زيادة، للتاريخ حضوره العاصف في روايات كثيرة أخرى، في هيئة الحفرية غالباً، وبأدنى في هيئة الرواية التاريخية التقليدية، الأمر عينه في الفوران الروائي العربي منذ عقود.

في رواية «رماد الماء» يتدفق السرد لوصف الحرب التي استمرت عشرة أعوام

أمير تاج السر يصور لنا أحداثاً وقعت في القرن السابع عشر عبر رؤية أحد الرحالة

تمتزج في الأجواء السودانية الزنوجة مع العنصرية والصوفية والأسطورة والثقافة الشعبية

تجارب إنسانية في الأدب والحياة

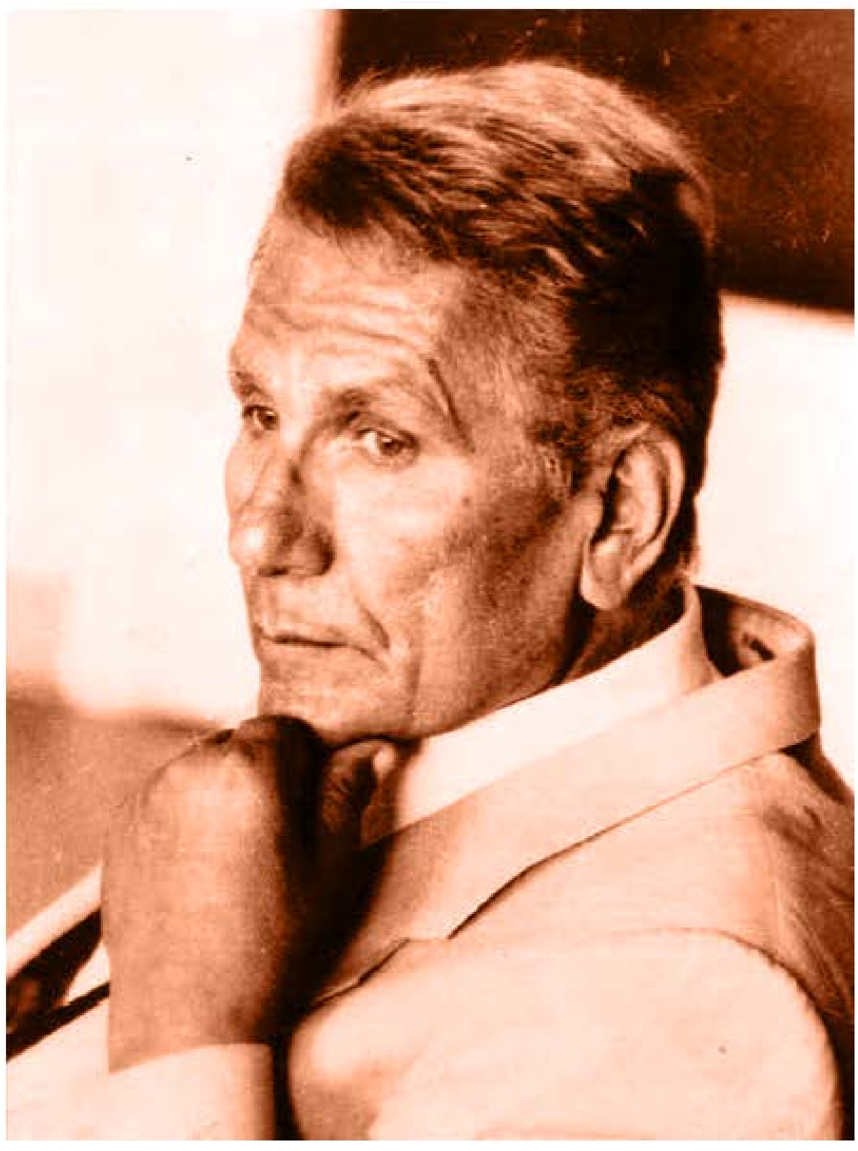
يوسف إدريس

رائد القصة القصيرة العربية



عبدالناصر الدشناوي

لم يحظ الأديب الكبير يوسف إدريس بلقب (رائد القصة القصيرة العربية) إلا لما قدمه من إنتاج أدبي منهل فاق به كل حد، صاغ فيه من محن البشر وتجاربهم صوراً جمعت ما بين الروعة والبؤس، ومزج فيها ما بين روح الحياة وأنين الموت، حيث اتكأ يوسف إدريس في كل قصصه على إبراز المعنى الإنساني العظيم من خلال موهبته الأدبية الفذة التي عانقت هموم وآمال المواطن المصري والعربي على مدى قرابة نصف قرن من الزمان، جسد من خلالها بصدق وعمق شديدين رغبات النفس الإنسانية المشحونة والعشق المحموم للوطن.



إن الحديث عن إدريس له عوالمه المتعددة وجوانبه الخفية، لا يمكن التعرف إلى تجربته الصاخبة إلا بالغوص في نفس أديبنا الساحرة، التي ما أنتجت للإنسانية من مشاهد زاخرة تعج بضجيج البشر وأنفاسهم، إلا لما ألمت به من تجارب خصبة في القراءة والحياة، حيث (عشق الحياة في الأدب وعشق الأدب تعبيراً عن مواقف الحياة)، فانصهرت جميعها في أتون نفسه المستعر، وقد خلفت لنا بعد جهد جهيد صوراً أدبية علقت بوجدان كل عربي منذ انطلاق أولى مجموعاته القصصية تحت اسم (أرخص ليالي ١٩٥٤) لما انطوت عليه من توهج وتجديد أجبر الجميع على ترك مقعد في الصفوف الأولى في عالم الأدب ليحمل اسم (يوسف إدريس)، وليبقى (تشيخوف العرب) العلامة البارزة في تاريخ القصة العربية.

غاص يوسف إدريس في عمق الرحلة الإنسانية، حيث نشأ في أحضان الريف المصري في إحدى قرى محافظة الشرقية، حيث التقت روحه بطيب الأرض، لكن سرعان ما تلقفته القاهرة بصخبها وحضورها المبهر، وهناك جنح إلى دراسة الطب، فوقف على دقائق الجسد وآلامه، ثم اتسعت الدائرة حينما تخصص في الطب النفسي ليبحر داخل النفس الإنسانية ويسبر أغوارها ويحلق في مداها.

وتبدأ رحلة إدريس الأدبية في مطلع أربعينيات القرن الماضي، ليصنف وسط مجموعة العمالقة الذين شاهدوا غمار الحرب العالمية الثانية ولمسوا أثرها في الحياة المصرية، وقد اطلع على كتابات من سبقوه إلى عالم الأدب، أمثال: (طه حسين ومحمود تيمور والمازني وغيرهم)، وسافر عبر معرفته باللغات الأجنبية إلى عالم الأدب الروسي، فشاهد من خلال صفحات الكتب نماذج فريدة لأدب تولستوي وتشيخوف ورفقائهما، وإلى جوار كل ذلك كان لدراسة الطب وعلومه أثره الأكبر في فكره، فجاءت كتاباته أقرب لتشريح دقيق لنفوس البشر وآلامهم. ويميل أديبنا كشأن باقي أبناء جيله، إلى تلك الطبقات الضعيفة والمهمشة، فكان خير معبر عنهم وناطق بحالهم بعد أن أعجزهم الفقر والجهل عن التعبير عنهم، كما أن لا فرق عنده بين الريف والمدينة، وقد أعطى لكليهما حقه ليمثل صوت الضمير الانساني ولغة الحق.

ولنذكر بعضاً من روائعه الخالدة، حيث ركزت معظم كتاباته على المرأة وقضاياها والطبقات المهمشة والمقهورة، فصوّر البؤس والظلم في مجتمع القرية في أقسى صورهما في ملحمته الخالدة (الحرام) وفي (طبلية من السماء وحادثة شرف)، وغيرها.. وكذلك صور القهر والحرمان في عالم المدينة في قصة (نظرة) التي جاءت ضمن مجموعته القصصية الأولى (أرخص ليالي)، وقدم في الواقعية أيضاً (قاع المدينة، لغة الآي آي، جمهورية فرحات، وأنا سلطان قانون الوجود) وفي (العسكري الأسود) يطرح بواقعية شديدة العلاقة ما بين السلطة والإنسان الأعزل، في واحدة من أهم قصص أدبيات السجون، وفي (بيت من لحم) كانت لغة الصمت أبلغ من أي كلام.


مع محفوظ والعقاد


محمود تيمور


أنطون تشيخوف


إبراهيم عبد القادر المازني

وكذلك صور التشتت والضياع اللذين أحدثهما الانفتاح في نفس الريفي في (النداهة)، فكان شعاره في كل ما كتب (أنا لا أكتب كل الحقيقة، ولكن ما أكتبه حقيقة، فالكاتب يمشي على حبل رفيع، كي يعبر الطريق دون أن يسقط في الهاوية). ولم يفلت إدريس بروحه الهادرة وموهبته العاصفة من الدخول في صراعات فكرية ومعارك أدبية دخلها جميعاً متسلحاً بقلمه الشريف وروحه المشتعلة وفكره الثائر على القوالب الجامدة والتابوهات القديمة، فكانت له مواقفه السياسية الحرة وصوته النقدي اللاذع الذى عبر عنه في العديد من مقالاته الصحافية، والتي ضمنها في كتبه (اسلام بلا ضفاف، شاهد عصره، فقر الفكر وفكر الفقر، جبرتي الستينيات).. وغيرها، ومسرحه الذي اتسم بالطابع السياسي قدم فيه مسرحيات (البهلوان، المخططين والفرافير).. وغيرها، والذي تحدث فيها بجرأة وموضوعية عن هموم الشارع العربي السياسية والاجتماعية. هذه الشجاعة دفع إدريس ثمنها من تهميش وإقصاء متعمد من المشهد الثقافي المصري على مدار عقود، الا أنها لم تفت يوماً في عضد أمير القصة العربية، وقد حمل مشعل النور ليلقي برسالته الانسانية إلى أن رحل في الأول من أغسطس عام (١٩٩١).





من مؤلفاته

اتكأ يوسف إدريس في جل قصصه على إبراز المعنى الإنساني بموهبة أدبية فذة

لقبه النقاد بـ(تشيخوف العرب) لما انطوت عليه كتاباته القصصية من توهج وتجديد

ركز في معظم كتاباته على المرأة وقضايا المهمشين ومن أعجزهم الجهل والفقر



تعلي من شأن المكان في كتاباتها

حياة الرايس: لا شيء كالأدب يحررنا من أنفسنا



خضير الزيدي

تنوعت الحقول الإبداعية لحياة الرايس، بين القصة والمسرح والشعر والتنظير لأطروحات المرأة والمطالبة بحقوقها، وآخر ما صدر لها روايتها (بغداد وقد انتصف الليل فيها)، وهي سيرة شخصية تبحث في فترة معينة من تاريخ حكم العراق، ووقائع الحرب والحياة اليومية منذ منتصف السبعينيات حتى مرحلة الثمانينيات، وما يدعونا للمحاورة مع الروائية حياة الرايس هو تلك اللغة وطرائق السرد والروح العاطفية لأمكنة بغدادية لم تزل راسخة في الذاكرة، وشخوص حقيقيون، وظفتهم في نص روائي تعلوه العاطفة وبنائية اللغة، التي تشير إلى كتابة السيرة الشخصية.

- ماذا تعني لك كتابة السيرة الذاتية؟ وبالذات عن بغداد ومحلاتها وقصصها، أتساءل عن روايتك الأخيرة (بغداد وقد انتصف الليل فيها)؟

– لقد آمنت دائماً أن للأمكنة أرواحاً، بدليل أنك عندما تغادرها تبقى فيك: فالمكان أحياناً أكثر وفاء من البشر.. فما بالك بمدينة قضيت فيها أجمل سنوات شبابي في الجامعة العراقية بكلية الآداب قسم الفلسفة (كنت أول طالبة تونسية تتخرج في قسم الفلسفة ببغداد)، وأردت أن أعيد إحياء بغداد في وقت يحاول بعضهم محوها من ذاكرة الحضارات، ولا أدل على ذلك من تحطيم آثار الموصل الحضارية في عملية وحشية، ولأن الكتابة هي إعادة صياغة، فإن الرواية تحرر ذاكرة الشعوب وهي محاولة لإعادة ترميم أرواحنا، وقد كنت بحاجة إلى إعادة ترميم روحي، وأن أخترع بداية سرديّة لذاتي كما لو أنها بدأت مع حياتي في بغداد، كنت أشعر بأنني بحاجة إلى اكتشاف قارة سردية جديدة في سباق محموم مع المستقبل، وكنت أبحث عن فرصة للبداية من جديد في لحظة تبدو لك الأنا القديمة بلا جدوى، عندما تعاودك تلك اللعنة التي تلاحقنا من حياة إلى أخرى بأسئلة الوجود.. وأن علينا أن نتحرّر منها، ولا شيء كالأدب لتحرير الماضي من نفسه.

- كانت لحظة محرجة تلك التي تسعين إليها؟

– كانت لحظة مربكة... لحظة البحث عن مركز الكون في ذواتنا، لأن رواية السيرة هي طريقة اختراع العود الأبدي والسفر الروحي، السفر في أعماق أنفسنا، فكانت بغداد تتربع على عرش الذاكرة وتبسط سلطانها على الحرف من جديد ،وفتحت ورشة لإعادة صناعة الذاكرة، والمكان هو الحيّز الذي يصنعنا ونصنعه، ليس بالضرورة الذي نعيش فيه أو هو إعادة رسم خريطة بلد كنا نعيش فيه، ولا نريده أن يموت فينا في زمن كل شيء منذور فيه للموت، إلا ما كتب أو هكذا أعتقد حين يتهيّأ لي أن ما لا أكتبه تمحوه رياح النسيان، وكنت أخاف على بغداد من النسيان في ظل زوبعة الحروب الأخيرة، التي عصفت وعبثت بها وتحول عقلي وذهني ومخيالي وذاكرتي إلى ورشة عمل مفتوحة ليلاً نهاراً: لأفهم أكثر روح ذلك البلد الذي عشت فيه أربع سنوات، ولم أعرفه عن قرب كما يجب أن أعرفه، وفي الحقيقة كنت أتعرف إلى ذاتي من خلاله، فحياتي تتجسد حين أرويها كما تقول (إيزابيل الليندي)، وذاكرتي تثبت بالكتابة وأن ما لا أصوغه في كلمات أدونها على الورق سيموت حتماً مع الزمن.

- دعيني أتساءل هنا.. ما هي نسبة الخيال في روايتك عن بغداد الواقعية؟

– مثلما هو معروف المكان الذي ينجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، بل بكل ما في الخيال من تحيّز يقول غاستون باشلار. والمكان لمن يبدعه، ويقول محمود درويش أيضاً: ليس هناك أماكن محايدة في الحياة، هناك رداءة من فقر الكاتب لإبداع المكان باللغة، وقد كنت أعتقد دائماً أنني لا أسكن مكاناً معيناً، وإنما أسكن اللغة، وقد عشت بين المفردة والجملة والحرف منذ صغري، وأينما حللت أشعر بغربة، إذا خرجت عنها: بمعنى كل مكان أحلّ به أحوله إلى كلمات أو لا يكون.

- لهذا تعيدك الذاكرة إلى بغداد؟

– بغداد يا صديقي هي المكان المؤنث، والمكان الذي لا يؤنث لا يعوّل عليه كما يقول (ابن عربي)، ولا يوجد عمل أدبي معزول عن المكان والزمان معلق هكذا بغباء في الفضاء: لأن المكان هو جوهر العمليّة الإبداعية، والمكان ذاكرة لا يطالها صدأ السنين، لكن أحياناً غربة المكان تتحوّل الى (نوستالجيا) معذبة، بغداد بلد غدا مساحة في القلب ليس جغرافيا وتضاريس وحدوداً، فخطى أنأسه مازالت نابضة بالحياة.

- بودي أن أسألك... هل تجدين في النصوص الأدبية مساحة تكفي لبث أفكار تناصر قضايا المرأة، أم أن الأمر يحتاج إلى أطروحات فكرية بشكل مباشر؟

– أنا أصنف (ككاتبة نسويّة)، ربما لأن أغلب عناويني تحيل إلى المرأة، مثل مجموعتي القصصية الأولى (ليت هنداً)، وكتابي الثاني (جسد المرأة من سلطة الإنس إلى سلطة الجن)، والثالث (سيّدة الإسرار: عشتار)، ثم المجموعة الشعرية (أنثى الريح)، وسلسلة قصص الأطفال (حكايات فاطمة)، إضافة إلى روايتي: (بغداد وقد انتصف الليل فيها)، وهي رواية سيرة ذاتية، أحكي فيها مسيرة امرأة ناضلت وسافرت ودرست في الشرق، لتتحدى كل الظروف التي يمكن أن تعرقل مسيرة أنثى طموحة، أرادت أن تخرج من الركب، وتختار لنفسها مصيراً غير مصير الجدات والأمهات، اللاتي قبرت أحلامهن وطموحاتهن بسبب وصاية الذكور عليهن.

- أريد معرفة أي من تلك الحقول أقرب إليك وجدانياً، وأقصد حقل القصة والرواية والشعر والمسرح والبحث الفلسفي، طالما أنك خضت غمارها جميعاً؟

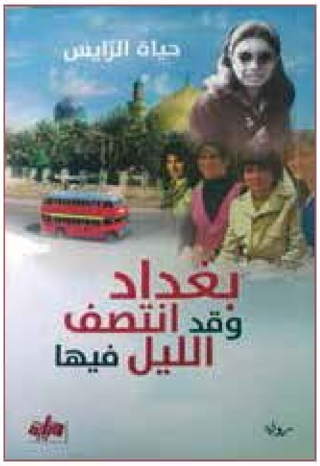
– أنا بدأت قاصّة مع مجموعتي القصصية الأولى: (ليت هنداً..) لكنني خنت القصّة سريعاً مع البحث الفلسفي، حيث ألفت كتابي: (جسد المرأة من سلطة الإنس إلى سلطة الجن)، ثم خنتها ثانية مع المسرح، ولو أن ذلك يمكن أن يكون امتداداً لها، هي مسرحية عشتار فيها السرد والحكي والأحداث والشخصيات والحبكة والدراما، ولكنني عدت أتصالح معها مع مجموعتين قصصيتين هما (أنا وفرنسوا.. وجسدي المبعثر على العتبة)، و(طقوس سريّة.. وجحيم). أما ديواني الشعري (أنثى الريح)، فإنني لا أعتبره غريباً عن كل هذه الأجناس، فالشعر مبثوث في كل كتاباتي دائماً، وهو ما يصفه النقاد بالطقس الشعري أو مناخاتي الشعرية.. وكانوا يطلقون على قصصي قصائد سردية.. وكان أحب الأجناس الى نفسي أدب الرحلات.

- ألا تضعين نفسك في خانة الكاتبة المشتتة مع كل هذه الحقول؟

– لا أخفيك، أشعر أحياناً بأني مشتتة بين كل هذه الأجناس، وكنت أعد نفسي لمشروع يجمع شتاتي ويستفيد من كل هذه الأجناس في الوقت ذاته، وكانت رواية (بغداد وقد انتصف الليل فيها) تتويجاً لكل هذه المراحل الأدبية والأشكال والأجناس، فكانت مناخاتها شعرية وخلفيتها فلسفية، وهي حكاية فيها أدب الذات وأدب الرحلات، سيرتي الذاتية وسيرة أشخاص عايشتهم وعاصرتهم في بغداد، وسيرة مدينة، بل مدن بين بغداد وتونس وباريس، وهي وثيقة ثقافية واجتماعية وسياسية وتاريخية، وشاهد على العصر في مرحلة تاريخية معينة، من أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات حتى الحرب العراقية / الإيرانية، بما أنها مذكرات مرحلتي الجامعية التي عشتها ببغداد أثناء دراستي الجامعية، وصراحة الرواية هي الشكل الأثير لدي الذي أجد فيه نفسي.

- هل أفهم من كلامك أنك تنادين بكتابة النص المفتوح، الجامع والمتعدد الأجناس؟

– الأدب في الغرب الآن، لم يعد يعترف بالحدود بين الأجناس، وصارت الكتابة الرائجة أكثر هي كتابة النص المفتوح، إضافة إلى كتابة الذات، ولكن برغم أن الساحة الأدبية شهدت في العقود الأخيرة حضوراً ملحوظاً للسيرة بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً، فإن هذا الجنس قد تنوع وتفرع بحكم انفتاحه المفرط على أساليب الكتابة الإبداعية المتنوعة إلى عشرات الأنواع، أغلبها ناتج عن تلاقح جنس السيرة مع غيره من رواية وقصة ومقالة وشعر وخاطرة ورسائل



روايتي (بغداد وقد انتصف الليل فيها) مزيج من السيرة الذاتية وروح المكان

أردت أن أعيد إحياء بغداد (المكان) لأنني عشت فيها أجمل سنوات عمري



إيزابيل الليندي



غاستون

جمعهما الأدب وفرقتهما الأفكار

كامو وسارتر
وخلاف الأديب والفيلسوف



محمد علام

(عزيزي كامو، لم تكن صداقتنا سهلة يسيرة، بيد أنني سأفتقدها. إذا أنهيتها أنت اليوم، فذلك يعني دون شك أنه كان لا بد أن تنتهي، أمور كثيرة جذبت كل واحد منا للآخر، وقليل منها فرق بيننا. ولكن هذا القليل على قلته كان ولايزال كثيراً جداً...). بهذه الكلمات وضع فيلسوف الحرية الأشهر (جان بول سارتر) على كاهل (ألبير كامو) مسؤولية صداقة عمرها عشر سنوات، صداقة جمعت بين قطبي الحياة الفكرية في فرنسا، رفاق رحلة عصيبة في دروب الأدب والسياسة والصحافة. وفي إطار حجة فلسفية انفعالية أجهزا على أيام الرفقة والكفاح باندفاع بدا ألّا سبيل للتراجع عنه. ودمر سارتر وكامو الوسط السياسي لكل منهما، كما أطاحا بكل أثر دال على أنه كان لهما يوماً ما مشروع مشترك.

اكتشف (كامو) سارتر عندما قرأ رواية (الغثيان) عام (١٩٣٨م)، وحينها كان محرراً مبتدئاً في صحيفة جزائرية، يحرر عموداً بعنوان (غرفة الاطلاع)، وقد عرض فيه لعديد من الأعمال الأدبية الصادرة حديثاً في باريس، مثل (المزيفون) لأندريه جيد، و(الأوراق القاحلة) لألدوس هكسلي، و(الغثيان والجدار) لسارتر.

كتب ألبير كامو عن سارتر بكل وعي، وجرأة، فكانت كل كلمة تقدمه بندية إلى كاهن الوجودية الأكبر، متجاوزاً التسع سنوات بينهما في العمر، وفرق الدرجات العلمية، فقد كان كامو حاصلاً على شهادة الفلسفة حديثاً من الجامعة بالجزائر، وعندما أصدر سارتر مجموعة قصص (الجدار) وهي التي امتدحها كامو وأعلن عجزه عن التوقف عن قراءتها.

في خريف (١٩٤٢م)، قدم كامو للأدب الفرنسي روايته الأولى الغريب، إنه يجاري الحياة في باريس من بلدته (الذرعان) بالجزائر، (قادر على إثارة الصخب دون أن يهز كتفيه) كما وصفه أحد النقاد، وبعد



جان بول سارتر



ألبير كامو



مقهى فلور الفرنسي

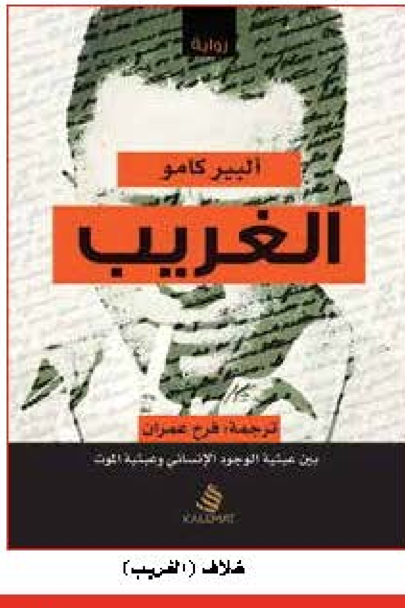
أسابيع قليلة من صدور (الغريب)، تناولها سارتر في مقال طويل، وامتدحها كثيراً وأعجب بأفكار كاتبها، ووضع أفكار كامو في (الغريب) بجانب كتابه (أسطورة سيزيف): (ليس العبث كامناً في الإنسان، العبث في النهاية جزء لا انفصام له عن الظرف البشري، إن رواية الغريب مؤلفة عن العبث وضد العبث).

بعد أن انتهى سارتر من وضع أهم المؤلفات الفلسفية في القرن العشرين عام (١٩٣٩) (الوجود والعدم)، أبدى تقديره لكاتب المقالات الفلسفية المثابر، فكتاب (أسطورة سيزيف) برغم ما ناله من شهرة ورواج وقت صدوره، فإنه يظل عمل كاتب هاوٍ للفلسفة لا أكثر، ونعرف أن كامو عزف عن أفكارِ الأخلاقيين أمثال: ياسبرز، وهايدغر، وكيركغارد، لتأكيد أن لا شيء في سبيله حجب عبثية الحياة. فقد قدم كامو في أسطورة سيزيف نسقاً متسلسلاً من الأفكار يعبر عن لا جدوى الحياة، ويسخر من الاعتقادات السائدة حول المصير والقدر، مؤكداً أنه (لا توجد حقيقة.. إنما مجرد تفسيرات للحقيقة) وأن الحياة برغم عبثيتها (لا بد أن تُعاش).

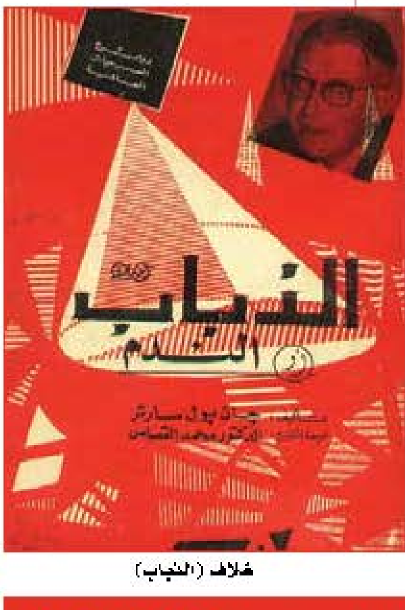
في افتتاح مسرحية (الذباب عام ١٩٤٣م)؛ تقول سيمون دي بوفوار: كان سارتر واقفاً في دهاليز الاستقبال يحيي المعجبين والمعجبات، وإذ فجأة اقترب منه شاب في قميص أبيض وقسمات مفعمة بالنبوغ والندية، مد يده قائلاً: ألبير كامو. وهكذا تلاحمت القبضتان بشكل لافت لسيمون، والتي تصف تحديق العيون (كأن الزمن قد توقف، فبرغم هذه الثواني القليلة، فقد وجد فيه سارتر شخصاً جديراً بالحب).

كان اللقاء الأول عابراً وخاطفاً، وربما بات سارتر ليلته يفكر في القصة، التي جاءت بهذا الكامو فجأة من الجزائر إلى باريس بلا سابق إنذار. وفي اليوم التالي تحكي سيمون، ذهابها المعتاد مع سارتر لتناول القهوة في مقهى (فلور) وقت العصاري، وإذا بهما يجدان

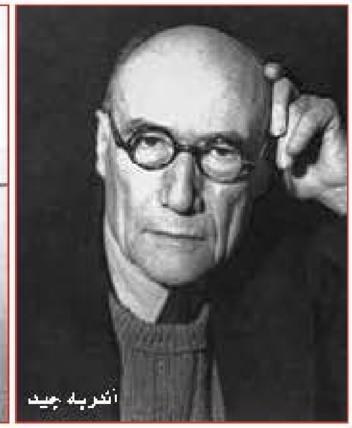
> **امتدح كامو كتاب سارتر (الجدار) وأعجب سارتر برواية (الغريب) قبل أن يلتقيا**



غلاف (الغريب)



غلاف (الذباب)





طاولتهما المعهودة وقد جلس سارتر في منتصفها، وامتلأت كامل مقاعدها، وتحلق عدد من فتيان الأدب والفكر في فرنسا في إنصات واهتمام حول كامو. لم تكن تلك المحاولة الأولى لشخص يحاول أن يأخذ مكان سارتر، لكنه لم يكن يأبه لمثل هذه المحاولات، فقد كان ينظر لهم جميعاً باستخفاف، لكن سيمون تصف شعوره ناحية كامو بشكل مختلف، فقد انزوى سارتر في طاولة بعيدة ولم يرد أن يثير صخب أو انتباه أحد: (جلسنا صامتين، كان يبدو أن سارتر مشغول بإعادة التفكير في أشياء كثيرة، لم أره في هذه الحالة من قبل، فمنذ زمن لم يلفت انتباهه شخص في باريس وهي التي ورد عليها عمالقة الأدب والفكر عبر التاريخ، وإذ هو منهمك في صمته، جاء كامو ليقاسمنا طاولتنا، وتحدثنا نحن الثلاثة كأننا نعرف بعضنا بعضاً منذ عمر طويل، لقد لاحظت سعادة سارتر باقتراب كامو منه، كان هو الشخص الذي تجد في صحبته متعة وسعادة لا حصر لها، رأينا في علاقتنا به صفقة كبيرة).

كان سارتر يعد لمسرحية جديدة ويبحث لها عن مخرج بديل، وهنا عرض كامو إخراجها بنفسه، وتعجب سارتر داخله من هذا الجزائري الجموح المدهش، فهو مرة روائي ومرة دارس للفلسفة ومرة مسرحي. وبالفعل تسلم كامو فرقة الكوميدي فرانسيز للإعداد للمسرحية الجديدة، وكان دائماً ما يحبط محاولات سارتر للتدخل في تفاصيل العرض، حتى ليلة الافتتاح، حين طلب سارتر أن يلقي نظرة عابرة على الديكور والممثلين قبل تقديمهم، فدفعه كامو برفق خارجاً وهو يقول: (لا تقلق يا عزيزي، إن كل شيء على ما يرام، لا أعتقد أنك تريد إفساد مفاجأتنا). وما هي إلا دقائق حتى حاصر البوليس المسرح واقتحموا غرفة البروفات وخرجوا بألبير كامو مكبلاً وهو يبتسم لسارتر: (ألم أقل لك إن كل شيء على ما يرام؟).

مرت الأيام على سارتر ثقيلة وقد تبدل فيها شأنه كأنه فقد عضواً من جسده، وكان حضوره باهتاً وبارداً، يجوب أقسام البوليس ويسأل كل الشخصيات المسؤولة عن كامو، لكن الجميع لم يقدم إجابة شافية، وكان نصيحة ضابط صديق أن يبتعد عن هذا الجزائري، ثم ربت على كتف سارتر وقال: (صدقني هذا لمصلحتك).

ترى ما هي قوة الجاذبية الشخصية للاثنين؟ بعد ثلاثين عاماً من لقائهما وصفه سارتر: (نقيضي المطلق: أنيق ومهندم وعقلاني)، ورأى كامو في الشخص القصير جاحظ العينين فصيح الكلام ضئيل الجسم عقلاً يتحلى بذكاء ألمعي، وقوة وعمقاً وبراعة فنية وإبداعية لا تضاهى، وكان سارتر مع كل هذا ودوداً لا متكبراً ولا متعالياً، ونظراً لأن سارتر وسيمون من أبناء أسرة مهنية، فقد توافر لهما القدر الأكبر من الفهم والانفتاح على الدنيا، ومكانة اجتماعية أرقى من ابن (غسالة) من حي بيلكور بالجزائر.. وصرحت سيمون بعد فترة طويلة أنه سرعان ما استطاع أن يحتل كامو مكانة المنافس الأدبي لسارتر،

سرعان ما احتل كامو مقعد سارتر في مقهى (فلور) واختطف اهتمام الجميع من حوله

بدا كامو في نظر الكثيرين الإنسان الذي يملك كل شيء ويفعل كل شيء



جان بول سارتر

أحدهما له وهج وإبهار يكاد يحجب بطله من عليائه العبقري القصير القبيح. ووصفت نفسها أيضاً هي وكامو بأنهما كانا في الأيام الباكرة (أشبه بكلبين يتناوبان على قطعة عظم، قطعة العظم هي سارتر وكلانا يريدها). وصرحت سيمون في سن الشيخوخة، أنها خافت من إقبال سارتر على كامو بقوة منذ لقائهما الأول.

وعندما كان سارتر في المقهى كالمعتاد، وجد كامو أمامه كأول مرة رآه فيها، فانقض يحتضنه أمام الجميع، وفي لهفة دون أن يهتم الفيلسوف الكبير لوقاره، سأله عما حدث معه وسبب ملاحقة الشرطة له هكذا، فقال له: (إن كنت تريد أن تعرف انتظرني غداً بجوار محطة الباص)، وغمز له بابتسامة ذات مغزى.

في اليوم التالي كان سارتر يرتجف داخل معطفه من البرد، منزوياً بجوار بناية قديمة من المطر، وعندما أقبل كامو يتراقص تحت المطر والماء يقطر من ذراعيه، هبطا معاً من شارع لحارة لأزقة ضيقة للغاية، حتى دخلا منزلاً وهبطا سرداباً تحت الأرض يفضي إلى باب خشبي في قلب ظلام كالح، طرقه كامو ثلاث مرات وعندما دخل سارتر وجد رجالاً في ملابس بالية يفرغون صناديق الأسلحة، ويقفون وراء المطابع السرية، التي تطبع المنشورات المناهضة للاحتلال، كان هذا مقر الصحيفة السرية (كومبا) التي ستصبح بعد ذلك صحيفة فرنسا اليومية، وكان كامو رئيس تحريرها حينما أجلس سارتر قائلاً: (اليوم أوجه مقعدك ناحية القمة). كانت المفاجأة ثقيلة ومدهشة، فلطالما كتب سارتر عن الثورة والحرية، وامتلأت كتاباته بكلمات عن العدالة والمقاومة، لكنه لم يرَ أبداً كيف تصنع الثورة من الأسفل، وهكذا هبط الفيلسوف الكبير من برجه العاجي، متصاغراً أمام الريفي الشرقي الهوى، ليجلس وسط المكافحين يكتب بيانات مقاومة الاحتلال، ليحمله الناس على الأعناق بعد الجلاء ويصبح سارتر أيقونة المقاومة ورمزاً للحرية وجزءاً من تاريخ الشعب الفرنسي.

واصلا شق دروب الأدب والشهرة معاً، وتحددت مواقفهما عقب التقسيم بين الشرق والغرب بعد خطاب (تشرشل ١٩٤٦)، وأثار هذا التقسيم جدلاً في نقاشاتهما، حتى وصول آرثر كويستلر إلى باريس خريف هذا العام الملتهب وحسم المسألة في كتابه (ظلمة في الظهيرة) وفرضت شخصية كويستلر أفكاره على الاثنين.



البير كامو

ولكن انتهى الأمر بهما كخصمين يمثلان قوى أكبر منهما. وسرى الجدل بين القوى السياسية، وخصوصاً بعدما شاعت أنباء الخلاف بين قطبي الحياة الفكرية في فرنسا، ووجد الناس أنفسهم مكرهين على خيار مستحيل: بين واقعية سارتر الجدلية المثيرة للكآبة، وبين رفض كامو المبدئي (الذي خلفه عجز عن التوحد مع أي قوة ذات قيمة تناضل من أجل التغيير). كان كل من المتمرد في روايات كامو والثوري في مسرحيات سارتر يمثلان نصف الحقائق ونصف الخطايا.

بدا كامو في نظر الكثيرين الإنسان الذي يملك كل شيء، ويفعل كل شيء! كاتب مشهور، ومنافس، حسن الصورة في عيني كل امرأة جميلة، مثلما كان مناضلاً في المقاومة، ورئيس تحرير صحيفة كبرى، تصل إلى مسامع الناس في كل أنحاء البلاد، حتى إن أكاديمية نوبل توجته بجائزة الآداب قبل سارتر بعشر سنوات برغم فارق العمر بينهما، فكان ثاني أصغر من حصل عليها وهو في الـ(٤٦) من العمر، ولعل ذلك كما أشار بعض الكتاب بعد ذلك أن غيرة سارتر من حصول كامو على نوبل قبله كانت ضمن أسبابه الخفية التي لم يصرح بها لرفض الجائزة. ومن ثم لا عجب، أن سارتر عقب رحيل كامو العبثي قبل أن يتجاوز الـ(٤٧) من عمره في حادث سيارة على طريق ليون في (٤ يناير ١٩٦٠)؛ اعترف قائلاً: (لكم أحببتك آنذاك يا كامو).

بدأت الغيرة تدب في نفس سارتر عندما حظي كامو بـ(نوبل) قبله ما دعاه إلى رفضها عندما منحت له

سيمون دي بوفوار أول من استشفت الخلاف بينهما لقربها منهما معاً

تميز أسلوبها بقوة البيان العربي الأصيل

وداد سكاكيني

من رائدات الإبداع النسوي



وداد سكاكيني، الأديبة العربية السورية الدمشقية، رائدة الإبداع النسوي في بدايات ومنتصف القرن الماضي، ومن يقرأ إبداعاتها التي امتازت بالصدق الفني، سيعرف موهبة هذه الأديبة، التي اختارت موضوعاتها المتنوعة والمختلفة والغنية فنياً بكل دقة، ويشعر عند قراءتها بحرارة اللهجة وقوة النبرة وجزالة الكلمة، كما يعرف انتصارها للقيم والأخلاق والشرف.



هيفاء رفعت

خرجت سكاكيني منذ نشأتها من إطار الوطن الضيق، مهتدية في نتاجها الأدبي إلى فكرة الالتزام بالأدب، بوحي من ذاتها وإحساس صادق بحاجات المجتمع، وهي التي تعد من كاتبات النصف الأول من القرن العشرين، واللواتي خضن المجال الأدبي بثقة ووعي وإيمان، ليأتي مؤلفها (الخطرات ١٩٣٢) باكورة إنتاجها.

هي من مواليد صيدا في لبنان (١٩١٣)، درست في كلية المقاصد الإسلامية في بيروت، وتزوجت عام (١٩٣٤) الأديب والشاعر زكي المحاسني (١٩٠٩-١٩٧٢) وانتقلت معه إلى دمشق. وفي عام (١٩٤٦) انتقلا إلى مصر، حيث أتيح لها أن تتصل بكبار الأدباء وأعلام الفكر في مصر، ومنهم الدكتور طه حسين والعقاد ومحمد مندور.. وغيرهم. بدأت حياتها الأدبية في الثلاثينيات، ونشرت معظم أعمالها في القاهرة، وتوفيت في دمشق عام (١٩٩١)، وبفقدها خسر الوطن العربي أديبة كبيرة من خيرة الأديبات.

قال فيها الدكتور طه حسين: (اقرؤوا هذه الكاتبة برويّة، فهي مجلّية في باب البحث، وأدب السيرة)، وقال محمد مندور: (إذا كان قراء العربية قد عرفوها أديبة قصصية ملتزمة بالقيم الإنسانية الرفيعة، فإنهم عرفوها أيضاً ناقدة ملتزمة، وقد أتت إلى الأدب مسوقة بطبعها المخلص الجريء). وقال بشارة الخوري (الأخطل الصغير) حين قرأ كتابها الأول (الخطرات) (تصفحت كتاب «الخطرات» الذي وضعته الأديبة وداد سكاكيني فإذا أنا عند خطرات خليقة بأن تكون غذاء للناشئة فكراً وبياناً وأدباً وتساهلاً).

وقالت الإعلامية والكاتبة المصرية أمينة السعيد: (حين يرد ذكر وداد سكاكيني، يعتبرها كل شعب عربي واحدة منه، فاللبنانيون يعتزون بمنبتها، والسوريون يتمسكون بتوطنها وجنسيتها، والمصريون يرون في إنتاجها أصدق صورة للعقلية الأدبية المصرية). بينما قالت ابنتها الدكتورة سماء محاسني: (الكثيرون لا يعرفون أن سكاكيني كانت بعيدة عن انشغالات المرأة الأنثى في نفسها، وملابسها، والمبالغة في التأنق، وكان جلّ ما يهمها الإجادة في كتاباتها).

وصل نتاجها الفكري إلى أهم المجلات والصحف منذ ثلاثينيات القرن العشرين، ونكاد لا نجد مجلة أو صحيفة في سوريا، أو مصر، أو لبنان تخلو من كتاباتها بين (١٩٢٨) وحتى أواخر الثمانينيات، فبرز اسمها في وقت كانت فيه الكاتبات قليلات. كما تألق أدبها في مصر لوجود رعيل كبير من الأدباء هناك، وقد التقت معظمهم، أمثال: طه حسين، توفيق الحكيم، عباس محمود العقاد.. وأتيح لها المجال أن تطبع كتبها، وتتابع مشوارها الأدبي، حيث أنجزت مجموعاتها القصصية: (الستار المرفوع، بين النيل والنخيل، مرايا الناس، نفوس تتكلم)، وكلها مستوحاة

من البيئة المصرية بحكم وجودها في مصر.

كان الهمّ الأساسي لسكاكيني ككاتبة، الحديث عن قضايا المرأة، كما ترجمت هذا الاهتمام بقضايا المرأة، وبشكل كبير من خلال كتابها المهم (إنصاف المرأة) الذي خصصته للدفاع عن قضاياها، ولم تقصد سكاكيني إنصاف المجتمع كمساواة مع الرجل، وإنما إعطاء حقوق المرأة، منطلقة من مرجعيتها في القرآن والسنة النبوية والثقافة الدينية، وعندما طالبت بالإنصاف لم تقصد حركة انقلابية تعيد الوضع إلى طبيعته، عندما كانت المرأة هي الحاكمة لمرحلة مديدة من التاريخ، لأن هذا يتعارض مع مرجعيتها بما تعتقد، وبما جاء في الأحاديث والقرآن والثقافة العربية.

تعددت أعمال وداد سكاكيني في أكثر من جنس أدبي، وتجلت أعمالها من خلال القصة القصيرة، فلها خمس مجموعات قصصية حرصت فيها على الواقعية والتغلغل في أعماق الشخصية، وبدت قدرتها على تقديم صوت المعاناة بصدق وعفوية، وحصلت قصتها (الشيخ حمدي) على الجائزة الأولى في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها مجلة (المكشوف) في بيروت. وفي الرواية كتبت سكاكيني روايتها الأولى (أروى بنت الخطوب) التي تجاوزت فيها حرفية الواقع وتحررت من السردية الطويلة. ولم تصدر مجموعة شعرية، لكنها كانت تنشر قصائدها في الصحف والمجلات، ويكشف شعرها عن انتمائها إلى الاتجاه الوجداني والوله بالطبيعة والامتزاج بمفرداتها.

ولا يمكن التجاهل في النقد الدور المهم الذي نهضت به في محاولات التنظير لقيم وتقاليد في النقد العربي الحديث، حيث تناولتَ مختلف الأجناس الأدبية الحديثة، لا سيما القصة والرواية والشعر، فالحالة النقدية عندها جزء لا يتجزأ من أدبها، فهي تنقد بصراحة دون مواربة أو محاباة، وقد يمازج نقدها شيئاً من الحماسة والانفعال، وبخاصة عندما يكون الأمر ذا مساس بقضية المرأة. أما في مجال الدراسات؛ فقد عالجت قضايا المرأة حيث بدت مدافعة عنها ضد التخلف والتهميش، متحدية مجمل ما كان يعترضها في مسيرتها من عقبات من خلال مقالات تتسم بالجرأة والقوة، لتشكل رصيداً كبيراً في مسيرتها الأدبية، وهو مؤشر واضح على سعة اطلاعها وصلابة عزيمتها وقدرتها على البحث والتقصي.

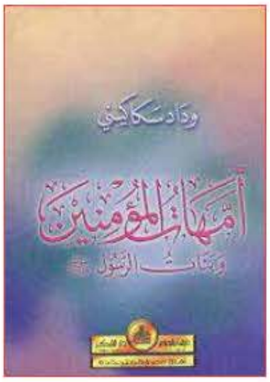
يُعد كتابها (مي زيادة في حياتها وآثارها) الذي صدر عن دار المعارف في مصر عام (١٩٦٩) من أهم الكتب التي تناولت فيه سيرة حياة مي زيادة وآثارها، لأن سكاكيني توخت الدقة في تحرّي الحقيقة عن قصة حياة هذه الأديبة، فأنصفتها مما التُبس في أذهان الناس عنها. وقد تركت سكاكيني بعد رحيلها كتابها (وجوه عربية على ضفاف النيل) مخطوطاً، تحدثت فيه عن شخصيات سورية، ولبنانية بارزة نزحت إلى مصر. أما آخر مجموعاتها القصصية؛ فكانت بعنوان (أقوى من السنين) التي صدرت عن اتحاد الكتّاب العرب عام (١٩٧٨)، وأحداث قصصها من البيئة الشامية، ومن هنا تميزت سكاكيني بالواقعية في تصويرها لشخصيات نسائية في العالم الحقيقي الذي عاشت فيه.

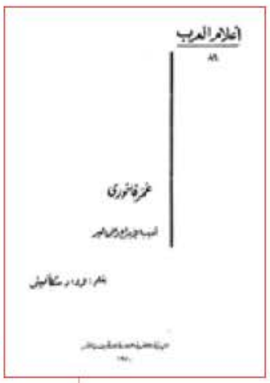
ويعدّ كتابها (أمهات المؤمنين)، وكتاب (بنات الرسول) من أبرز كتبها في التراجم التاريخية، وهو كتاب يختلط فيه أدب سكاكيني بالتاريخ الإسلامي.

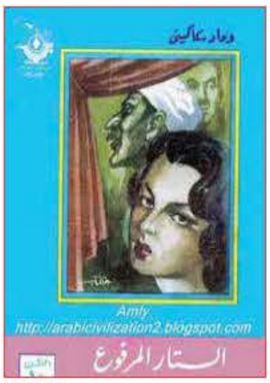
أسهمت سكاكيني في الحياة الاجتماعية، والأدبية، والثقافية، باشتراكها في كثير من الندوات النسائية، كمنتدى سكينة، وهو صالون أدبي في دمشق كان يرتاده كبار الأدباء، إضافة إلى عضويتها في جمعية الندوة الثقافية النسائية، التي أُسست في دمشق عام (١٩٤٢)، ومساهماتها في المؤتمرات الأدبية العربية.

وتميز أسلوبها بالمحافظة على التراث الأدبي وقيمته، من خلال التمسّك باللغة العربية الفصحى، ومحاربة الدعوات إلى العامية والابتعاد عن البيان العربي السليم، فعُرفت بأسلوبها القوي المتين، الذي يتميز عن كثير من الكاتبات بقوة البيان العربي الأصيل، ويتمتع بسلاسة البلاغة، والذوق البارع في انتقاء أساليب التعبير، إضافة إلى قدرتها على التصوير من دون تكلّف أو تصنّع.









من مؤلفاتها

انتصرت في كتاباتها للقيم والصدق الفني والإحساس بحاجات المجتمع

كل من اللبنانيين والسوريين والمصريين يتمسكون بها وبانتمائها إليهم


توفيق الحكيم


طه حسين


أمينة السعيد

النص الروائي ونقد عربي يغترف من العالمية



عزت عمر

منذ أن كتب سرفانتس روايته الكبيرة (دون كيخوته) في مطالع القرن السابع عشر، تبيّن لأبناء جيله من المتنورين أن زماناً روائياً جديداً قد بدأ مع هذه الرواية المفارقة لأنماط الرواية المتداولة، من مثل رواية الفرسان والرواية الرعوية وغيرهما، إذ سرعان ما تموضعت في صدارة الإبداع الإسباني وفي قائمة أهم الروايات العالمية، بعد ترجمتها إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية في ذلك الزمان المبكر.

لقيت الرواية انتشاراً سريعاً وإعجاباً كبيراً لم تتوقّف حدوده في أوروبا فحسب، وإنما على مستوى العالم ولغاته، إذ لم تبق أمّة لم تترجم «دون كيخوته»، فضلاً عن الأعمال السينمائية والمسرحية التي اشتغلت عليها.

كما تبيّن أن الرواية فنّ ذو خصائص جمالية، ترتكز على خيال موازٍ لما جرى أو يجري في الواقع، يمكن أن تكون محدودة الصفحات كقصّة طويلة أو عدّة مجلّدات كما في ثلاثية نجيب محفوظ، وكما في أعمال دوستويفسكي، وتولستوي، ومارسيل بروست في (البحث عن الزمن المفقود): بمعنى أنها نمط سرديّ غير منتهٍ في تكوّنه على حدّ تعبير لوكاتش، مرتبط أشدّ الارتباط بنظام التفكير السائد والقيم والسلوكيات، وتعبّر عنها جميعاً اللغة بوساطة سارد يمثّل المؤلّف، الذي يدير العملية برمّتها متوارياً خلف سارده المكلّف بإيصال النصّ إلى متلقيه.

في زمان هيمنة الشعر وخطابه البلاغي، حيث كان الأدباء مفتونين به، أدرك توفيق الحكيم، أن للرواية لغة مغايرة لما كان يسمّى نثراً فنياً، فكتب (يوميات نائب في الأرياف)، و(عودة الروح) وغيرهما وفق بنية سردية تشكّلها حبكات مرتبطة بالواقع، وبذلك فإن اللغة الروائية ستكون العمود الفقري، الذي تعبر به الشخصية وترتقي في السياق وفق مهارات السارد واجتراحاته التقنية، كما في رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزين) على سبيل المثال.

تتعدد مستويات اللغة الروائية عند الروائيّ المعاصر من شخصية لأخرى، تبعاً لمستواها التعليمي أو الوظيفي أو الشعبي، وتبعاً لجنس الشخصية، سواء أكانت أمّاً أو فتاة أو جدّة، يعملون جميعاً على تمثيل الحكاية وكأنهم بشر من الواقع الحياتي، وبكلّ ما يحفل به من ثقافة ومرتكزات رمزية لقيم البطولة، كما في أعمال يوسف ادريس، أو لنزعات الانتقام والكراهية ومسبباتها والصراع على هذا النحو أو ذاك بين مجموع الشخصيات، أو بين الشخصية وذاتها كما في رواية (مديح الكراهية) لخالد خليفة.

وبهذا يكون الروائيّ، قد أنجز الرسالة المراد إيصالها لقارئه، وليس مطلوباً منه غير ذلك، كأن يستفيض في الشرح والتوضيح، لأن الرواية باتت الآن بين يدي القارئ، الذي سيميز حتماً بين ما هو عفويّ مستحدث، أو خطاب بلاغي تزيّنه الصور والاستعارات أو غير ذلك.

النصّ الروائي قابل باستمرار للتأويل، باعتباره يعتمد لغة متوارثة، تغتني وتتطوّر بما يمكّنها من التعبير عن هذا الفكر، عبر ما يجترحه الناصّ من أشكال تعبيرية وجمالية، ستختزن في الذاكرة الإبداعية على شكل رموز وإحالات تاريخية ونفسية (الحرب والسلام) لتولستوي مثلاً، وقد تذهب بعيداً في العمق الإنساني نحو الجذور الأولى لأنماط تفكيره والمتغيرات، التي خضعت لجملة من الضرورات أو المصادفات العابرة والمؤثّرة أبلغ تأثير في مصائره، كالحروب أو الكوارث البيئية والأوبئة وما سوى ذلك، ثمّ ما فرضته هذه الضرورات من انعطافات في حياة الجماعة البشرية في المكان والزمان.

هذا الأمر، وإن كانت الأنثروبولوجيا عاينته عملياً عبر السفر إلى الغابات والجزر النائية، إلاّ أن الناقد، بدوره، يسافر في شعاب النصّ: براريه وغاباته وبحاره، دارساً ما اختزنته اللغة، وتمّ التعبير عنها في النصّ المرسل لقارئ افتراضي قد يتمثّل أبعاده الآن أو بعد ألف عام.. فالنقد بدوره يرتبط بالفكر الإنساني المتقدّم، ويسعى غالباً لتأسيس لغته المعبّرة عن هذا الفكر، وفق مناهج مختلفة للتواصل مع قارئ افتراضي قادر على التجاوب معها، إذ إنّ نقد اليوم ما عادت وظيفته محصورة في تمييز الجميل من الرديء، وإنما هو حفر معرفيّ في



رواية «دون كيخوته»

النصّ للكشف عن طبقاته بما يشبه عمل الآثاري أو الجيولوجي، وهو في النهاية تحليل له أدواته ومنهجه الذي لا بدّ أن يكون متقدّماً، كي يقدّم إضافة صغيرة أو كبيرة، كما فعل الدكتور محمد مندور، بُعيد عودته من بعثته الدراسية فجاءت كتاباته متجاوزة للنقد السائد.

وعززت وعي الجماعة بالجمال وبرقي الفكر.

ومن هنا فإنّ النقد وحده هو المخوّل بتحليل النصوص، باعتباره فكراً متقدّماً وليس نخبوياً كما يشاع عادة، فهو علم يتطوّر ويرتقي باستمرار، وعلى المهتمّ أن يكون كذلك.. كي، على الأقل، لا يشعر أن ثمة مسافة تفصل بينه وبين هذا النقد، حتى لو كان هذا المهتم مثقفاً يحمل شارات عديدة. ولكن ماذا عن الروائي؟

يكتب الروائي روايته متأثراً بالمنجز الروائي العربي والعالمي، كما في أعمال وليد إخلاصي الروائية وبخاصة (زهرة الصندل)، فالروائيّ في سعيه لبناء عالمه ليس بالضرورة مطلوب منه أن يكون مطّلعاً على المناهج النقدية كي يوضّح لقارئه أن هذه الرواية تنتمي للواقعية السحرية أو للسريالية، هو إن صحّت التسمية مبدع مقلّد، يتأثر بما يقرأ ويعمل على إنتاج رواية في إطار ما تأثر به.

ومن هنا تكون تصنيفات النقد ضرورية لتبيان هذه المؤثرات ونظام التفكير المنتج لها، فمن يقدّم عملاً بأجواء كافكا يختلف تماماً عمّن تأثر ببورخيس على سبيل المثال، وبذلك لا يصحّ أن يعترض الروائي الذي تمّ تصنيف إبداعه في أدب ما بعد الحداثة، أو الوجودية لأنه ليس مطلوبا منه أن يكون ناقداً لأعماله.

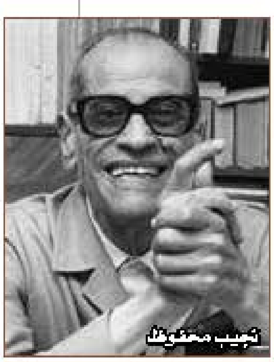
وفي هذا الصدد تنبغي الإشارة إلى قضية متداولة في أوساط المثقفين، حول تصنيفات النقد السائدة إعلامياً من مثل نقد انطباعي أو تطبيقي وما سواهما، وهي في الغالب تصنيفات مضللة، ربّما يقف وراءها بعض من يريد تسويق نفسه كمنظّر أو على الأقل يجمع ما بين النظرية والتطبيق، وهذا بدوره تضليل، فلو كان من المنظّرين لبات اسمه مقروناً مع رولان بارت أو إيهاب حسن، لكن فاقد الشيء لا يعطيه، وبذلك فإن صفة التنظير لا تلامس هذا النمط من النقّاد، ومن هنا فإنه ليس شرطاً ضرورياً أن يمارس الناقد التنظير كلّما أراد قراءة رواية ما، لأن النقد تحليل مستخلص من النظرية: بمعنى هل يضطر الناقد عبدالله الغذامي، إلى أن يعود لنظريات النقد الثقافي كلّما أراد تناول عمل أو ظاهرة؟

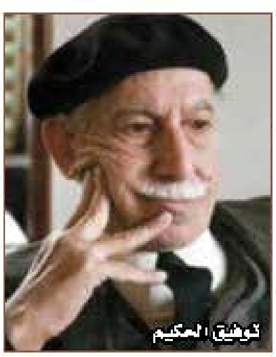
في الحقيقة قد يفعل ذلك بعض من طلبة الجامعات في الدراسات العليا، كأن يكتب أطروحة حول أدب ما بعد الحداثة، فيضطر إلى تقديم التعريفات ويتتبع تاريخ المفهوم ومن هم روّاده وأهم أطروحاته بإشراف أستاذه، وإن كانت رسالته في النقد والدراسات، إلاّ أن هذه الأطروحة ليست نقداً وإنما هي مجرد بحث تجميعي، سوف يُنسى بعد نيل الشهادة إلاّ ما ندر، وبذلك فإن التكرار هو سيّد ما تقدّمه الجامعات، ربّما منذ محمد مندور وطه حسين كرائدين من القرن العشرين، وحتّى نهاياته، ليدشّن الأساتذة المغاربة مناهج جديدة ترتكز أساساً على النقد البنيوي وتفرّعاته، فانتقلوا بالنقد العربي نحو ضفاف جديدة ارتبطت بالفكر السائد عالمياً.

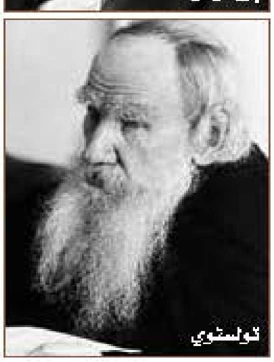
الرواية فن ذو خصائص جمالية ترتكز على خيال موازٍ لما جرى ويجري في الواقع

النص الروائي يظل دائماً قابلاً للتأويل باعتباره لغة تغتني وتتطور في تعبيرها وجمالياتها وهذا ما أدركه الناقد

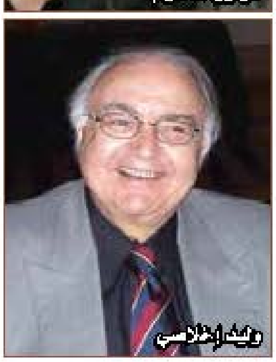

بورخيس


نجيب محفوظ


توفيق الحكيم


تولستوي


خالد خليفة


وليد إخلاصي

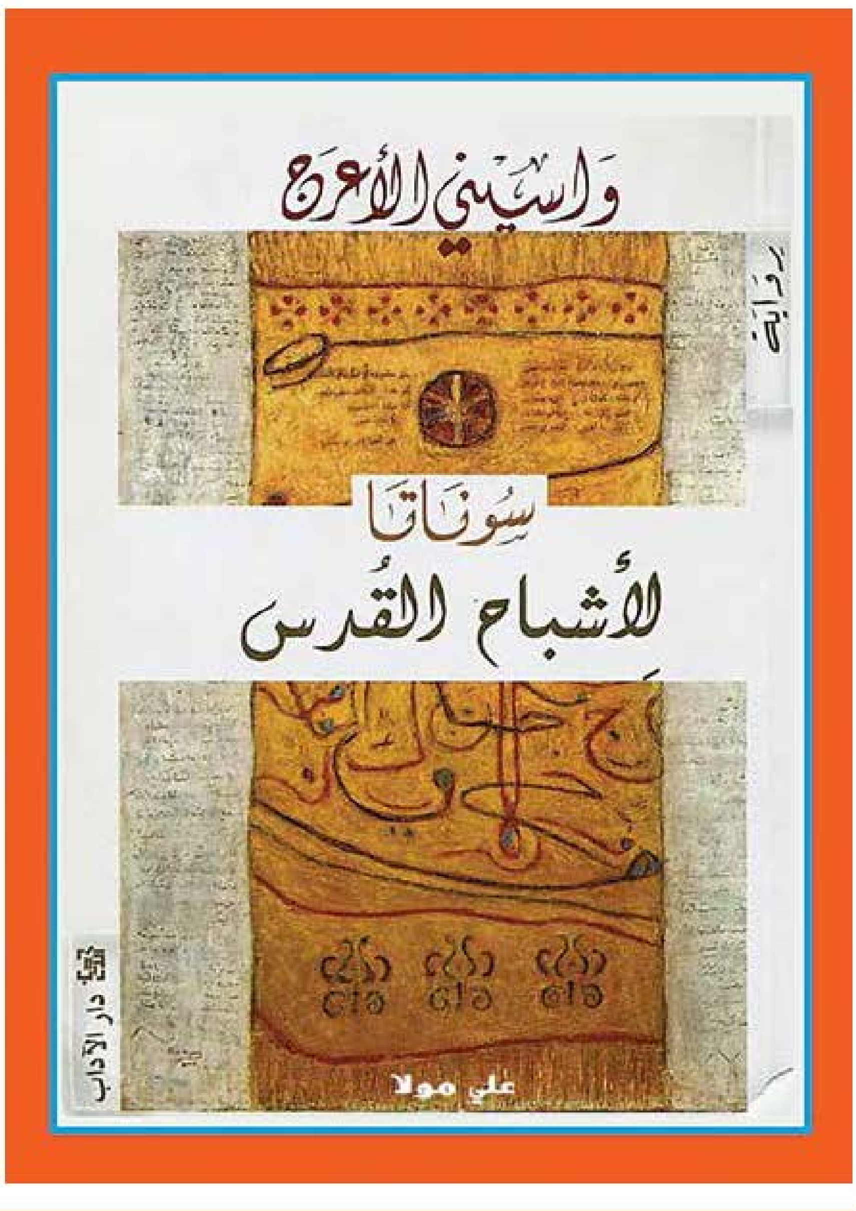
الرسم بالكلمات على أنغام الموسيقا

قراءة في رواية واسيني الأعرج (سوناتا لأشباح القدس)



اعتدال عثمان

تسجل أعمال الكاتب الجزائري واسيني الأعرج حضورها المتوالي على الساحة الأدبية العربية من خلال موهبة الكاتب، وثراء خلفيته المعرفية، وتعدد روافدها، وطموحه العريض إلى التجديد الروائي على مستوى اختيار الموضوعات، ومعالجتها الروائية، وابتكار التشكيلات النصية الملائمة لتجسيد الرؤية، ما أتاح له آفاقاً تجريبية واسعة، تسعى لاستكشاف خصوصية الخطاب الروائي العربي، وبلورته فنياً، بحيث يستوعب كل عمل جديد له، إضافة مهمة للمتن الروائي العربي الحديث.



يعد واسيني الأعرج من بين أبرز الروائيين العرب الذين عملوا على استدعاء التاريخ، والاشتغال عليه بحيث يصبح مكوناً سردياً أساسياً من مكونات الكتابة الروائية، يدخل في سياق فني جمالي، يحمل رؤى معاصرة، بحيث تضيء الكتابة وقائع أزمنة مرت، فترى أحداثها ومشاهدها من خلال منظورات متباينة، وزوايا متعددة لمن عاصروها، ولمن أتى بعدهم من خلال شخوص روائية رئيسة، أو مواكبة للزمن المركزي في النص.

كذلك عمل الكاتب- على امتداد منجزه الروائي- على تجديد أسئلة الكتابة الروائية في ضوء المزج بين العناصر التاريخية المختارة بوعي، والبنى الحكائية السردية، وتراسل الفنون غير الكتابية، مثل الموسيقا والفن التشكيلي.

يتميز مشروع الكاتب الروائي في مجمله برؤية مرهونة بقضايا التحرر على المستوى العربي والإنساني، وانشغال بدلالات عميقة لمعاني الحياة والموت والفن في أبعادها الإنسانية الشاملة. هذه الدلالات تخضع لحركة حرة لخيال طليق، يضع البؤر المظلمة في اللاشعور تحت أضواء كاشفة، تركز على الوضع البشري في حالات الخوف والانكسار والموت، وكيف تحفر مجراها العميق في النفس البشرية، بل وتحدد المسارات الواعية التي يختارها الإنسان في حياته المحدودة، المهددة بالموت في كل انحناءة للزمن، والمتشبثة مع ذلك بقيمة الحياة.

أما عن سؤال التاريخ، فيلح في أعمال واسيني الأعرج كلها على نحو ما يظهر على سبيل المثال في روايته «سوناتا لأشباح القدس ٢٠٠٩» فيرسم جانباً من التاريخ من خلال شخصية أساسية هي مي، الفنانة التشكيلية الفلسطينية المهاجرة إلى أمريكا، وما يسكنها من ألوان وأحلام وهي تفتش في جرحها عن ألوان القدس، مدينتها المسروقة، فترسم ذاكرتها البصرية في لوحات، وتدون عذابات روحها وجسدها في مرضها القاتل الأخير في كراستها النيلية بلغة تشكيلية، تحمل كثيراً من سمات الرسم بالكلمات لتتحدى بالفن الصراعات والآلام التي تواجهها طوال فترة الاحتضار، وحتى النفس الأخير، بحيث يصبح العمل التشكيلي جزءاً أساسياً من بنية النص ولغته، كما تغدو الكتابة بحثاً عن النور والألوان، بينما ينساب السرد الروائي من حول الراوية والمروي عنها لحناً موسيقياً، يتخلله النغم الحزين في تركيب موسيقي سيمفوني بولوفوني متعدد الأصوات، هو قالب (السوناتا).

تستعيد مي في الغربة ذكريات أرضها الأولى ومدينتها القدس منذ غادرتها مرغمة عام (١٩٤٨)، حتى اليوم الفاصل بين قرن مضى والقرن الحالي، بينما يتوزع الزمان والمكان في الرواية على الماضي في فلسطين والقدس، والحاضر في مدينة نيويورك، حيث تعيش ممزقة بين الزمنين والمكانين؛ الزمن الأول أخذ يبهت في الذاكرة المسكونة بأشباح ذلك الماضي البعيد الذي ظل مهدداً لانسجام علاقتها بالحاضر، وذلك على الرغم من إدراكها الواعي عبثية التشبث بالماضي، حين تقول لابنها: حذار.. كل تفكير مستميت في الماضي هو خيانة للحاضر.. لم أكن مستعدة للبقاء في الماضي.. دخلت في زمن كان علي أن أواجهه بكل ما أوتيت من قوة وصبر، وفعلت ذلك ولو أن الثمن كان باهظاً في حياتي. لقد دَفَعْتُ ثمن الهجرة وقاومت جرح الفقد، وحققت النجاح في بلد المهجر، لكنها لم تستطع التخلص من الماضي، بل ظل اللاشعور ينخر أعماقها كالمرض الخبيث.

أما المكان الأول؛ فقد تحول بقوة السلاح والمؤامرة والخديعة إلى مكان غريب، لا تنتمي فيه إلا إلى صور باهتة، تسكن الذاكرة التي لا شأن للقرارات المدركة على مستوى الشعور بها. إنها ترفض العودة إلى فلسطين، وإلى تلك المدينة التي تتبدى في عتمة ذاكرة بعيدة ومستحيلة ونائية، تقول: (ما جدوى العودة إلى أرض لا تعرفك، ولا تعني لها أي شيء) لكنها أيضاً تعود إلى القدس رماداً يتناثر في جهات المدينة الأربع.

إن بطلة الرواية هنا تمثل حالة المنفى لدى شريحة واسعة من الفلسطينيين المقتلعين من أرضهم، بينما يتحول المنفى في النص إلى إيقاع تراجيدي لمأساة شعب بأكمله، يعيش ممزقاً بين الأزمنة والأمكنة. أما المخيال الروائي؛ فقد كان يبحث عن القدس الأخرى التي هي مدينة الله، حين كانت تحتضن الأديان السماوية كلها، دون أن يشعر فيها أحد بالغربة والرغبة في نفي الآخر، وذلك قبل أن تفرق أهلها ألاعيب السياسة والمطامع.

تستقطب الرؤية الروائية هذا المعنى بتنويعات مختلفة من خلال منظورات متباينة للشخوص الروائية، خصوصاً لدى الشخصية الرئيسة (مي) إذ تقول: (أنا عندما غادرت أرضي قسراً، كنت أعرف أرضاً يسكنها المسلمون والمسيحيون واليهود اسمها فلسطين). كما تقول: (المشكلة أبسط من كل التحاليل المعقدة، هناك شعب مسالم مكوّن من مسلمين ومسيحيين ويهود، يُطرد من أرض عاش فيها قروناً متعاقبة، وهي جزء حيوي منه، ويستورد شعباً من الخارج، لا علاقة له بتلك الأرض). إن الإلحاح على هذه الصورة الإنسانية للمدينة يضاعف تأثير المأساة الفلسطينية، خصوصاً حين تحولت المدينة جذرياً، وأصبح التعايش القديم فيها مستحيلاً، بعد أن فصلت بين سكانها بحار الدم والعدوان المستمر النشط لعقود.



الروائي واسيني الأعرج

تجربته الروائية تسعى لاستكشاف خصوصية الخطاب العربي وبلورته فنياً

يعد من أبرز الروائيين الذين عملوا على استدعاء التاريخ والاشتغال عليه كمكون سردي

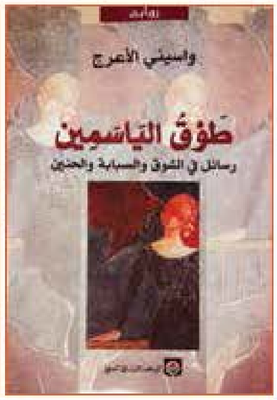
تقيم رواية (سوناتا لأشباح القدس) توازياً وتقاطعاً بين فلسطين، المكان المسلوب، ومكان آخر مفقود، يستقر في المخيال العام بجمالياته، وقيمه الثقافية والأدبية والفنية، وألقه البعيد الذي لا يخبو، هو الأندلس، وذلك حين يحوله المخيال الروائي ليصبح عنصراً نصياً محملاً بالرموز والدلالات، ما يمنحنا إمكانات تأويلية متعددة.

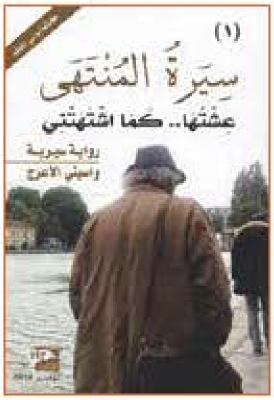
يتمثل المكان المفقود هنا من خلال استدعاء (ميثيلوجي) لشبح جد مي لأمها، الأندلسي الذي وجد نفسه يفقد مملكة، فرحل إلى القدس، لا يحمل معه سوى حزنه العميق. ولما جاءته علامة من فراشة وقفت على يده وماتت، أدرك سر الإشارة أن القدس، التي أحبها حتى صار لا يرى في الدنيا غيرها، تتمزق باقتتال أهلها، على نحو ما تمزقت الأندلس، فاختفى داخل المقام الذي بناه وراء حائط البراق، حيث لم يجده أحد، وقيل إنه امتطى دابته أو فراشته وذهب ليموت للمرة الأخيرة على مداخل طليطلة، مدينته الأندلسية الضائعة.

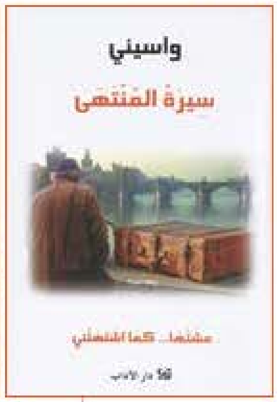
وفي موضع آخر من النص، تصف مي لوحة رسمتها بعنوان (الأندلس، جنتي الملتبسة) فيقودها تشكيل اللوحة، وبقع الألوان الداكنة فيها إلى شوق لا يقاوم للسفر إلى طليطلة. هناك تستعيد مشاهد ترحيل الموريسكيين التي تقترن لديها بمشاهد الدبابات وهي تهدم البيوت على رؤوس الفلسطينيين في أرضها الأولى التي لم تعد لهم. إنه التاريخ التراجيدي نفسه يصر على أن يعيد نفسه (في حلقة مفرغة ومجترة بشكل دائم، لدرجة أن عقول البشر تنغلق على الحقائق الزائفة). فالأندلس تظهر هنا بوصفها وجهاً آخر من وجوه مآسي البشر الذين يطردون خارج مدنهم، وخارج تاريخهم، لأن زمناً جديداً قد أسفر عن وجهه، نافياً زمناً آخر في شتات متجدد، يحكمه الموت والضياع، وكأن الزمن يدور على نفسه دون أن يتعلم شيئاً كثيراً من تاريخه. فالمآسي لا تنتهي، ولا تقع جزافاً، فما حدث في الأندلس– قبل سقوطها– يمثل مرآة ينعكس عليها ما حدث في فلسطين، وقد سبقته أحداث مهدت له.

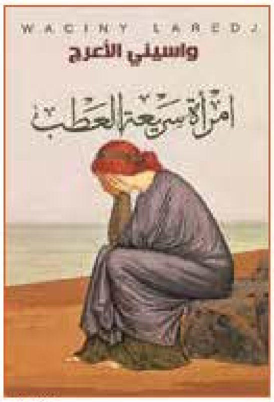
أما المخيال الروائي هنا، فهو يعمد إلى الالتباس الذي يقول ولا يقول، يتخفى ويظهر في درجات العتمة والظل والنور والحضور والغياب، لكي يقتنص من منظوره الفني درس الماضي، فيتمثل القارئ/ القراء عثرات الأمس واليوم، حتى لا تتكرر السقطات والكبوات والهزائم بشكل مستمر، فربما عندئذ نتجنب الرسوب النهائي في امتحانات التاريخ المصيرية.

نستطيع أن نقول إذاً إن المخيال الروائي، إذ يستدعي الأندلس (التاريخ البعيد) في سياق تشكيل متخيله حول فلسطين (التاريخ الأكثر قرباً) وتجليها الراهن في تعقيدات متداخلة، إنما يحاول اختراق مخيلتنا العامة، وينبهنا إلى أن من يتعرف إلى خطئه التاريخي مرتين، ربما يستطيع تدارك خطئه القادم.









من مؤلفاته

> عمد إلى تجديد أسئلة الكتابة الروائية من خلال المزج بين العناصر التاريخية والبنى الحكائية السردية

> المخيال الروائي يتخفى ويظهر بوعي في درجات العتمة والظل والنور والحضور والغياب

وفي مجلى آخر لجموح المخيال الروائي، تصبح الشخصية النسائية الرئيسة في الرواية أكثر حياة في الموت، فهي كفنانة رسمت ذاكرتها المقدسية بالألوان، وجسدت بمدوناتها آفاق هذه الذاكرة، لكي يصبح العالم الفني الملون المرئي والمكتوب معادلاً للحياة، يطاول الموت ويتغلب عليه بالفن الجميل، ذلك العالم الذي يضفر فيه الكاتب التاريخ بالموسيقا، وبالفن التشكيلي في بنية روائية متعددة المستويات.



يستدعي التاريخي ويشتغل عليه فنياً

الفنان العراقي علي جبّار

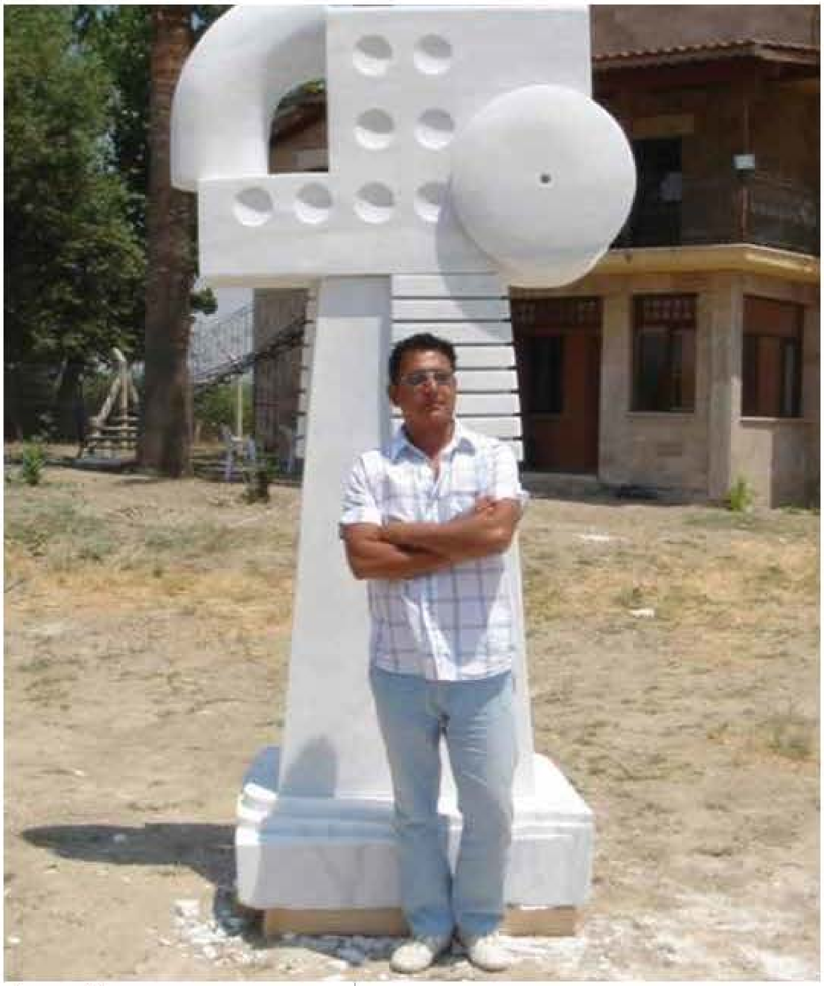
محاولات دؤوبة لاستعادة البيت في المخيلة والواقع



محمد العامري

لم يكن الفنان علي جبّار ببعيد عن مناخاته الأولى، مناخات المخيلة الطفولية التي زخرت بأحلام كثيرة لفنان هاجسه اليومي محاورة المرئي عبر لغته الخاصة، ذلك المرئي بتحولاته الواقعية والمتخيلة، محاولاً في ذلك أن يجد لقدمه مكاناً مميزاً في عالم الرسم والنحت الجديد، لذلك ذهب علي جبّار (١٩٦٣ بغداد) في جل تجربته إلى مغامرات التجريب واختبارات الشكل والمضمون والمادة، على حد سواء.





الفنان العراقي علي جبار

فحين غادر بغداد بعد تخرجه في معهد الفنون الجميلة في العام (١٩٨٧) ودراسته في أكاديمية الفنون في العام (١٩٩٠) حاملاً معه إرثه الفني العميق، وتفاصيل مرئياته البغدادية التي لا تنضب، غادرها تاركاً خلفه صهدها الحارق وعواطفها الصارخة ليحطّ في الدنمارك، حيث برودة الأشياء وتفاصيل مناكفة لبغداده، كما لو أنه أمام اغتراب مركب وضعه أمام جملة من الأسئلة الكبيرة حول ماهية الإبداع ومساراته العالمية، فسار في مركبين متوازيين؛ مركب الرسم والتلوين الذي ذهب به إلى سرياليته الرمزية، ومركب النحت الذي استعاد من خلاله بيته المفقود.

أثار علي جبّار بتخيلاته المعمارية التي تنتظم في سياقات النحت الحر طبيعة مخالفة لطبيعة النحت العراقي الذي عرفناه، فكانت ثيمة البيت كمادة عاطفية لها دلالاتها البعيدة هي الأساس في تحويراته الشكلية في مسارات النحت ومادته.

فعلي جبّار لديه كل الأسباب للارتكان إلى فكرة البيت، فهو الذي ضم حلمه الأول، ربما يستعيده عبر نحته المتخيل للبيت، وإيجاد مساحة رؤوم تحميه من غربته الشاسعة، وأذكر هنا ما ذهب إليه (غاستون باشلار) في مسبباته للبيت، حيث يقدم البيت كرحم تضم السكينة والطمأنينة والذكريات، والذي هو رمز الألفة المحمية، فغاستون باشلار يرى أن البيت أكثر من منظر طبيعي، وظاهرة نفسية، حتى لو رأينا صوراً خارجية له؛ فهو مكاننا الذي ينطق بالألفة والحماية، والوسيلة التي نرسي بها جذورنا يوماً بعد يوم في هذا العالم.

فقد وجد جبّار البيت كوسيلة متحققة في وجدانه الطفولي، يستعيد عبره أضلاع الذاكرة وتمثلاتها في الحكي والسرد والظلال، وصولاً إلى الرائحة التي تسكنه وتسير في دروب خيالاته في الأمكنة البعيدة، ما جعله يستثني الشكل الكلاسيكي للنحت خدمة لطبيعة تفكيره في أشكال البيت، تلك الأشكال المتوالدة من جذر واحد هي عاطفة المكان ومكوثه في هواجس النفس، التي تلحّ عليه في مسألة استرداد الذاكرة الحميمة لمكان اللغة الأولى، حيث يتمظهر البيت في مجموعة من التجليات والدلالات؛ فتارة نراه مفككاً وفارغاً يدخله الضوء من جميع الاتجاهات، لكنه برغم ذلك يبدو بارداً، وتارة أخرى نراه مقطوعاً بآلة حادة من الأعلى، أي السقف كما لو أن مظلته (السقف) قد

يولد مناخات طفولية عبر لغته الخاصة في عالم الرسم والنحت



من أعماله

تم احتلالها واغتصابها، وبالتالي اغتصاب الذاكرة والمكان الحميم لذاكرة الفنان.

فقد حمّل بيته منظومة متوالدة من الأبعاد النفسية والفلسفية، كمكان يعبر عن مجمل الوطن الشمولي، وهي مجموعة من الأفكار التي تتدافع في ذاكرته وتصوراته لطبيعة نحت بيت يشبهه، كمن يدافع عن غرائزية وجودية لا تتحقق إلا بوجود الإنسان وكياناته التاريخية على صعيد مكوناته النفسية.

فقد عمل بشكل ذكي على تطوير التجربة، ونجح في إيجاد صياغات تخصه ونتعرف إليه عبرها، فكان النحت المعماري المجرد الطريقة المثلى لتحقيق مبثوثات العاطفة من خلال الفن وتجلياته المتوالدة، يقارب بين الواقع المجرد وبين الرمز الذي يحمله البيت، فلم تكن الزقورة ببعيدة عن اشتقاقاته الشكلية، وكذلك ما تركه السومريون من أوابد فنية حفزته على استرداد ذلك البعد التاريخي كجزء أساسي من وجوده المعاصر.

إنها حالة من التماهي بين البيت وصانعه، بيت حدسي يدلنا على قسوة الاغتراب واسترداد الماضي الدافئ.

فالمشاهد لمنحوتاته يدرك مباشرة أنها تخصه وتثير بمشاهدها قوة التذكر والانفعال العاطفي تجاه الفكرة المطروحة، فقد تحول البيت إلى منظومة من الأشكال المجردة الأقرب إلى بساطة البيوتات الصوفية وتكاياها، حيث يستعيض عن جسد البيت بجزء منه كعلامة تدلنا عليه من دون التصريح المباشر به.

إختزالات قوية ومدروسة ورصينة لا يمكن لها أن تتحقق إلا عبر محيط عرضها لتتفاعل مع الظل والشجرة وحركة الكائنات جميعاً، وصولاً إلى عامل الضوء وحركة الزمن وتأثيراتها الأثيرية في المادة النحتية.

ومن الملاحظ في تلك التكوينات قدرة الفنان على التعامل مع ديناميةالأشكال عبر الأضلاع المتقابلة والمتبادلة والمتداخلة للشكل النحتي، وصولاً إلى البارز والمجوّف والتي أضفت مساحة حيوية على طبيعة الإيقاع النحتي لدى (جبّار) عبر منظومة هندسية ورياضية ذكية.

والغريب أن أعمال التصوير لديه تتقاطع

يرتكن إلى فكرة البيت حلمه الأول كثيمة لها دلالاتها في تحويراته الشكلية

















تكوين متداخل

بشكل غير مباشر مع طبيعة النحت، برغم اختلافها الظاهري، فالمتأمل لرسوماته يلحظ بدقة طبيعة التكوين المتداخل بين الجماد والمادة الحية، حيث تقف الأرجل المختلفة كركيزة لطبيعة الكائنات الأسطورية التي تعتليها معمقاً ذلك بين طبيعة الألبسة المعاصرة والفعل الأسطوري القديم، فحين يظهر الإنسان في اللوحة يفاجئك بطبيعة المزج بين آدميته والأرجل الحيوانية (ظلف



أكثم حملة

الثور)، فهو يعمل على الاستعانة بالواقع ليدرجه في مسارات التاريخ القديم، وما يحويه من حكايات وخرافات وشعريات ونصوص مقدسة، ففي أعمال التصوير نراه وقد تشتبك مع شعرية الشكل وما يدل عليه من ترميزات وعلامات إشارية تتقاطع مع مهنيته العالية في تنفيذ الفكرة.

ومن المهم الإشارة إلى طبيعة تعامله مع الكائن الإنساني، حيث يقدم مقتنيات الإنسان من ملابس وقمصان وقفازات ومعاطف على وجوده الحي، فتلك الملابس تشير إلى وجوده الذي يأتي بصورة صامتة ومأساوية، إلى جانب طبيعة الحوار بين ثنائيات الإنسان، وهو في الواقع يفتش في تلك التكوينات في طبيعة سكان البيت، من مشاجب وعلاّقات وملابس مشنوقة على الجدران، ففي النظر إلى أعماله التصويرية لا يمكن فصلها عن طبيعة النحت، وفي كثير من الأحيان نراه وقد اجتزأ جزءاً من اللوحة ليحوله إلى طبيعة نحتية، ويبقى الفنان والنحات علي جبّار واحداً من العلامات الفارقة في نحت ما بعد الحداثة، مثيراً بذلك مجموعة من التساؤلات الجمالية حول توجهاته النحتية، التي تجمع عناصر متعددة كالعمارة والهندسة ولغة التصميم.

يستعيد من ذاكرته تمثلات الحكي والسرد والظلال والرائحة

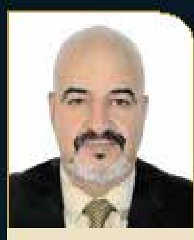
يدافع عن غرائزية وجودية مرتبطة بالإنسان ومكوناته النفسية

يتداخل في أعماله الجماد والمادة الحية معاً

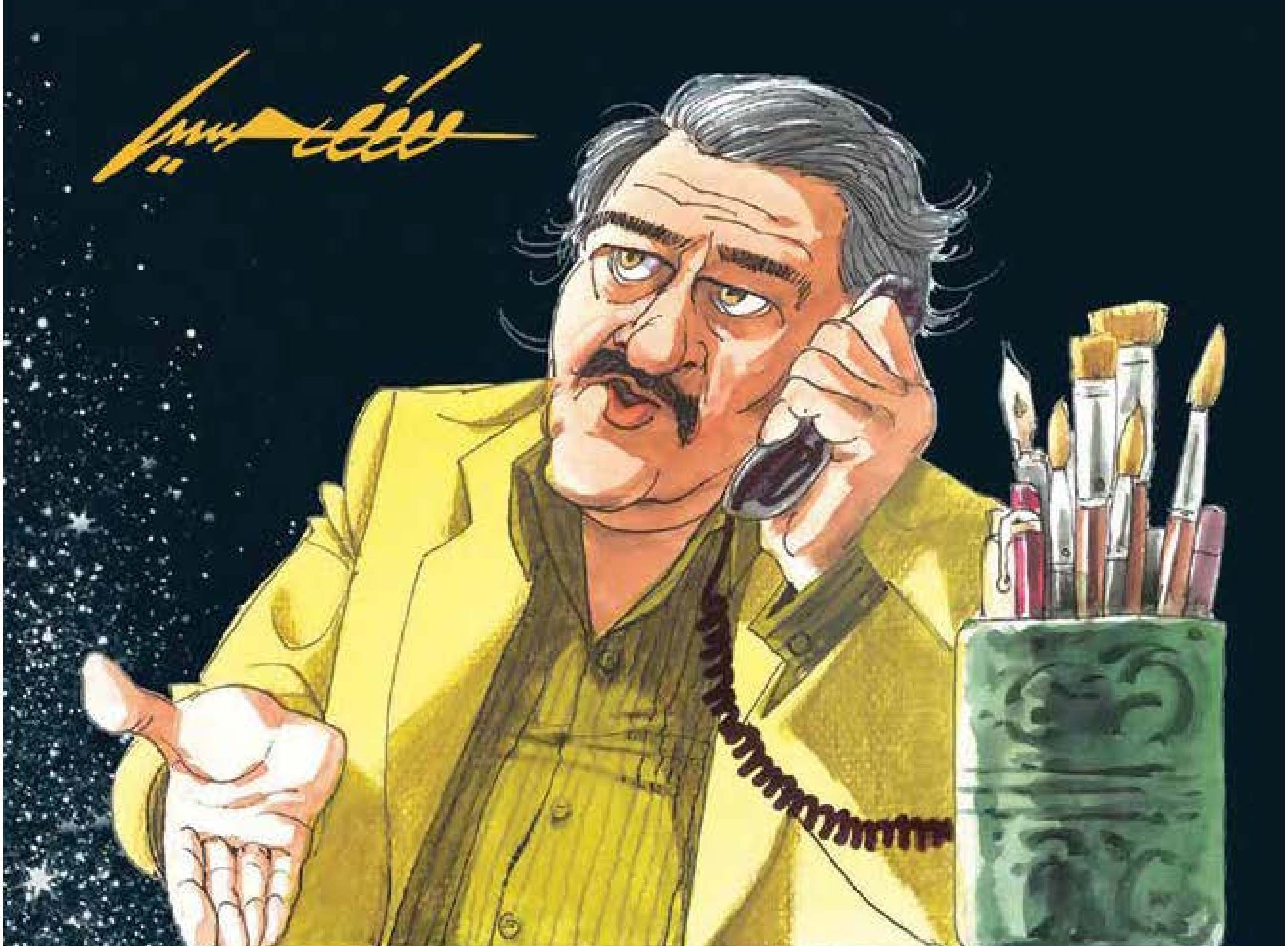
رأى أن الكاريكاتير لا يقل أهمية عن العمل الأدبي

مصطفى حسين

رحل تاركاً خلفه ابتسامات ملونة


جمال عقل

رسام الكاريكاتير المصري الراحل مصطفى حسين، يعتبر من الفنانين القلائل الذين تركوا تأثيراً مهماً في عالم الكاريكاتير، على مستوى الوطن العربي والعالم أيضاً، لما امتلكه من ريشة ساحرة، ومتمكنة في التعبير بالرسم عن القضايا الاجتماعية والسياسية، تركت ريشته المميزة ذات الأسلوب المتفرد في الخطوط الفنية حضوراً لافتاً في الصحافة المصرية على امتداد سنوات طوال، رسومات لا تنقصها الجرأة في التناول وفي الطرح، وهذا هو السلاح الحقيقي لرسام الكاريكاتير بعيداً عن المواربة والمهادنة، كون الكاريكاتير سلاحاً للتغيير، ويحتاج إلى أن يستند الفنان فيه إلى الموقف المبدئي تجاه العديد من القضايا التي تمس الناس بالمقام الأول.











من أعماله

(من الصعب جداً العثور على فنان كاريكاتير متميز في فنه)

فنان الكاريكاتير الإنجليزي فيكي

وُلد الراحل مصطفى حسين في (٧ مارس ١٩٣٥)، وتخرج في كلية الفنون الجميلة عام (١٩٥٩)، ليشكّل مع الساخر الشهير أحمد رجب ثنائياً مبدعاً في الصحافة الساخرة، حيث كان رجب يقدم الأفكار إلى حسين، ليقوم الأخير بترجمتها إلى رسوم كاريكاتيرية ساخرة، تجذب اهتمام القراء وتثير اهتمامهم، وعمل حسين، على ابتكار شخصيات كاريكاتيرية من الخيال، لكنها واقعية بطرحها وملامستها للواقع تهتم بطرح القضايا اليومية للمواطن المصري، وتدافع عن تطلعاته وطموحاته نحو حياة أفضل، بالعمل على نقد السلبيات المجتمعية والممارسات الخطأ في كل اتجاه، وهنا كان الفضل للفنان مصطفى حسين، بأنه أول من ابتكر هذه الشخصيات، وكان من أبرزها فلاح كفر الهنادوة، عبده مشتاق، والكحيت، حيث لاقت هذه الشخصيات متابعة دقيقة من الشارع المصري كونها كانت تعكس حالهم وواقعهم في نقد ساخر، يبحث عن طرح حلول لمشاكلهم وتحقيق أمنياتهم، حيث إن الكاريكاتير بات يعتبر من أفضل الأدوات للتعبير عن همّ الشارع.

بدأ مصطفى حسين حياته الصحافية في دار الهلال (١٩٥٢)، وعمل على المشاركة في تصميم غلاف مجلة (الاثنين)، وفي عام (١٩٥٦) عمل رساماً للكاريكاتير بصحيفة (المساء) حتى عام (١٩٦٣)، لينتقل بعدها للعمل في صحيفة (أخبار اليوم) ومجلة (آخر ساعة)، وفي عام (١٩٧٤)



أحمد رجب

عمل بصحيفة (الأخبار) اليومية، واستمر بها حتى وافته المنية في شهر آب عام (٢٠١٤)

وكان أصغر الطلاب سناً، عندما دخل كلية الفنون الجميلة، فقد بلغ عمره حينها (١٤) عاماً، وعلى الفور استقطبه أسعد مظهر مستشار (دار الهلال) بعدما قرر الاستعانة بعدد من الرسامين لتطوير شكل وأداء مجلات الدار المختلفة، ليختاره الى جانب حسن حاكم، والأخوين إيهاب وناجي شاكر وحلمي التوني، فكانت فرصة كبير للراحل أن يتعامل مع اثنين من أهم روّاد الصحافة المصرية ذوي الأصول الشامية إميل وجورجي زيدان، حيث طلبا منه أن يقوم بعمل غلاف لمجلة أسبوعية اسمها (الاثنين والدنيا)، ليكون الرسم الأول له فيها للرئيسين الروسي خروتشوف والأمريكي آيزنهاور وبينهما الكرة الأرضية، لتحظى لوحته بإعجاب الأخوين زيدان، فكانت البداية المهمة له في عالم الصحافة والكاريكاتير تحديداً.

وعندما سُئل الراحل عن الفرق بين الكاريكاتير والنكتة، أفاد بأن النكتة تُقال بالفم أو تكتب ونقول عنها نكتة، أما الكاريكاتير فيعتبر شيئاً مختلفاً، فهو فن الرسم الساخر، لكنه ليس نكتة، فهو يعطي ضحكة، وهذه الضحكة وليدة طرفة أو موقف طريف، فهو رسم يدعى بالكلام يواكبه فن تشكيلي.

ترك بصمة ساحرة واضحة في عالم الكاريكاتير على مستوى الوطن العربي

اعتمد على الكاريكاتير كسلاح للتغيير والتعبير عن قضايا الناس البسطاء وهمومهم

ويرى حسين، أنه ليس من الضروري أن يكون الفنان خفيف الظل، فالفنان أو رسام الكاريكاتير، يصنع الابتسامة من خلال فكرة معينة، فهو مثل أي عمل أدبي أو قصصي جاد، ولهذا لا يشترط أن يكون ساخراً في مظهره أو تصرفاته، فهو يقوم بعمل جاد يبحث من ورائه عن المادة الضاحكة، كذلك فإن فنان الكاريكاتير يجب أن يكون يمتلك سرعة بديهة تسعفه للتعبير عما يريد، إضافة إلى قدرته على اختيار اللفظ الخفيف القصير، ولا بد من إدراكه لكل ما يدور حوله من مشكلات وأحداث، بجانب توافر الثقافة العامة لديه وإحساسه بكل ما يدور في أذهان الناس من أفكار ومشكلات وهموم.

أما عن علاقته التي ربطته بالكاتب الساخر أحمد رجب مهنياً، فقد بدأت على يد مصطفى وعلي أمين بعد عودتهما إلى (أخبار اليوم) بعد فترة طويلة، وكان ذلك في أوائل السبعينيات، فقد قرر الأخوان أمين، العودة إلى تقاليد مدرسة (أخبار اليوم)، بمعنى أن يتواصل رسام الكاريكاتير مع أحد الكتاب الساخرين، لذلك جمعاه بالكاتب الساخر الوحيد الموجود حينها داخل المؤسسة أحمد رجب، وكانت فكرة استثنائية ومبتكرة، لأنه لم يكن فقط مجرد كاتب ساخر، بل كان يجيد فن الكاريكاتير أيضاً كهاوٍ.

ابتكر حسين شخصيات كرتونية حققت نجاحاً كبيراً وحضوراً لافتاً في الصحافة والمجتمع المصري، فقد كان يعمل هو ورجب، على البحث بصورة متجددة عن شخصية اجتماعية مصرية تتناسب والأحداث الاجتماعية والسياسية في مصر، حتى تم الوصول الى شخصية (كمبورة) تلك الشخصية الانتهازية التي وُلدت مصادفة، حينما كان ذاهباً هو وأحمد رجب في طريقهما لمكان عملهما في صحيفة أخبار اليوم، فلفت انتباههما اسم غريب لأحد المرشحين لمجلس محلي يقيم خيمة انتخابية شديدة البذخ والثراء، من هنا جاءت فكرة ميلاد هذه الشخصية وهي التقاطة ذكية، وتشير إلى دقة ملاحظتهما لما يدور حولهما في الشارع المصري.



وبالاستناد إلى القراءة الدقيقة للاثنين حول هذه الشخصية، والتي تعد شخصية انتهازية تتاجر بأحلام وآلام الناس البسطاء، نجحت شخصية (كمبورة) عبر تناول هذه الشخصية وتعريفها أمام الناس والتحذير من إيصالها للمجالس المحلية أو مجلس الشعب، وهنا يكمن الهدف الحقيقي من رسالة الكاريكاتير وهو العمل على تسليط الضوء على الظواهر السلبية في المجتمع، وكما جرت العادة فرسام الكاريكاتير اذا استند الى مبدأ وموقف لا يتزحزح، سيكون أقرب إلى المواطن البسيط، ومن هنا يأخذ الكاريكاتير صفة الفن الشعبي الأقرب إلى الشارع ونبضه.

كذلك شخصية (عزيز بيه الأليت) حظيت بنفس النجاح، وهي الشخصية التي تعيش في غيبوبة أرستقراطية لا يشعر فيها بآلام أو مشاكل الناس، وكذلك كان صدى شخصية (الكحيت) الذي يشبه الكثير من أبناء شعبنا الذين يعيشون حالة من الضيق المادي، ومع ذلك تتملكهم مشاعر كبرياء زائفة فتجده يتحدث عن صداقته بالأمير (أندرو) الذي لم يره ولا حتى في التلفزيون.

أما شخصية (عبده مشتاق) الكاريكاتيرية.. ومن كان يقصد بها مصطفى حسين بالتحديد، فهو لم يقصد بها شخصاً بعينه، فهناك عدد كبير من الشخصيات المعروفة، تنتظر أي أزمة أو تغيير وزاري حتى تتولى الوزارة، وكانت كل الشخصيات المبتكرة في رسوماته هي اختراع مشترك بينه وبين أحمد رجب، بحيث كانت له اليد الطولى في ميلاد هذه الأفكار والشخصيات، كون أحمد رجب لم يكن كاتباً ساخراً فحسب، بل كان رساماً للكاريكاتير وموهوباً أيضاً.

رحل مصطفى حسين بعد صراع مع المرض، تاركاً خلفه إرثاً كبيراً ومؤثراً في عالم الكاريكاتير، رحل وترك خلفه آلاف الابتسامات المؤلمة لواقع عربي مؤلم، تخلى عن ريشته الذائقة بكل إبداع.. رحل وبقيت رسوماته شاهداً على العصر وشاهداً على إبداعه اللا محدود.

ابتكر بسخرية شخصيات من الواقع ليعبر عن المواطن المصري ويدافع عن حقه في تطلعه لحياة أفضل

شكل مع الكاتب أحمد رجب ظاهرة صحافية تسعى لكشف زيف الشخصيات الانتهازية السلبية في المجتمع



كمبورة وفلاح كفر الهنادوة


أنيسة عبود

محدودية الصورة وفتنة المخيلة

كان لا بد لي من ادعاء التعب والتذرع بالإعياء لأترك الحقل وأعود إلى المنزل..

(أنا الفتاة المرمية في ريف منسي من أرياف جبلة– أو جابالا الفينيقية– الغافية على المتوسط جنوب أوغاريت) هاربة من الحقول ومجير الصيف إلى مجير الكتب التي عاد بها أخي من حلب، والتي وقعت بالمصادفة في يدي.

كنت لم أزل في سن اليفاعة حين التقيت وجهاً لوجه مع رواية (ذهب مع الريح) لمرغريت ميتشل.. لفتني العنوان ولوحة الغلاف فوقعت في شغف القراءة لدرجة أني أخذتها من صندوق الكتب وأخفيتها بين ثيابي لأقرأها بعيداً عن عيون أخي الذي لا يحبذ قراءة الروايات للفتيات المراهقات. رحت أقرأ بنهم بعيداً عن إدراك معنى فنية الرواية أو أسلوبها! لقد أسرتني ولم أستطع الفكاك من سحرها! كنت أقرأ إلى أن يعود أهلي من الحقل محملين بالذرة والخضار، فأعود إلى لعبة التعب والصداع ومع أن أختي الكبيرة ثرثرت ووشت بي، فإني لم أمتنع عن قراءة الرواية التي فتنت بها وبأبطالها، وخاصة سكارليت الجميلة التي أحبت (آشلي) حتى الرمق الأخير. كنت أقرأ وأضيف من خيالي أشياء غير موجودة.. تخيلت كيف يكون وجه البطلة وشعرها ولون عينيها.. وأعطيتها الكثير من الأوصاف التي أحبها أو ربما التي حلمت بها لتليق بحب آشلي الذي كنت أبتكر له أيضاً صوراً مغايرة من خيالي.. فتخيلته على صورة شاب رقيق، جميل، عاطفي، أنيق أكثر من شبان قريتنا وصامت أبداً.. لكن كان يغضبني عندما يتجاهل سكارليت ويسعى باتجاه فتاة أخرى غير سكارليت الجميلة المفعمة بالحب والحياة. كانت مخيلتي نشطة وتبتكر الأشكال العجيبة للشخصيات وترسم ألوان الأمكنة التي تستحق احتواء الأحداث وتحولاتها العاطفية والنفسية. لدرجة أني صرت في قلب الرواية، أو جزء منها، وعلى صلة مباشرة بالأحداث والأبطال والجغرافيا.

المجسد الدرامي للشخصيات العظيمة يغلق باب التأويل أمام الأجيال المقبلة

واستمرت الفتنة بأبطال الرواية الذين خلقت لهم صوراً تنلسب حالة الدهشة والانبهار والأسى والغضب.. إلى أن مرت الأيام ووصل في القرية كهرباء ورأيت الرواية مجسدة عبر فيلم سينمائي يكثف الأحداث والأزمنة ويدمج الصور بالأخيلة ليتحول الواقع المتخيل إلى واقع ملموس ومحسوس من خلال أبطال تقمصوا شخصيات (ذهب مع الريح) والذين خالفوا تصوراتي وطوقوا خيالاتي الجامحة بحيث أصبت بالحزن الشديد لأن سكارليت لم تكن على قدر مخيلتي الشاسعة في الرواية.. كما أن آشلي لم يطابق حبي ولا انبهاري به، فأصبت بنوع من الخيبة والحزن لضياع أبطالي وكأني فقدت أصدقاء إلى الأبد، أو مزقت صوراً كانت حميمة ولم تعد تخصني. تمنيت لو أني لم أر الرواية مجسدة في فيلم أطرته الصورة بإطار مادي لا يمت إلى فتنة المتخيل بصلة.

بعد زمن: حاولت قراءة الرواية من جديد لكني لم أستطع أن أضيف إليها شيئاً ولا أن أعيد صياغة دهشة وفتنة سوى ما ثبته الفيلم في مخيلتي الجديدة.. فلم أقدر أن أخلق أو أبتكر صوراً تخالف نمطية الصورة السينمائية التي رسمها مخرج الفيلم.. فصرت أرى ما يراه وأتخيل من خلال خياله إلى أن وقعت في التضاد بيني وبينه، فأحببت صوراً وكرهت أخرى. لكن لم أستعد أبداً سكارليت أو آشلي.

وهذا بالذات ما حدث معي عندما رأيت مسلسل الزير سالم وجسدته الشلة السورية عبر أبطال مهمين مثل سلوم حداد وغيره.

كانت قصة الزير سالم هي القصة الشفوية المروية في سهرات الشتاء الممطر في ريف لا يعرف سوى (القرآن الكريم) وألف ليلة وليلة، وبعض قصص وملاحم التراث والأساطير والشعر. كان عمي يروي لنا قصة الزير سالم ونحن نتحلق حول (منقل الحطب) في شهر كانون الأول/ديسمبر.. لدرجة أني كنت أحس بأن النار تتأجج مع تأجج الأحداث وتحول مصائر الأبطال الذين خيل لي أني أسمعهم وأحس بحركتهم، مثل جساس وكليب والجليلة المبهرة الشجاعة وهي تمشي في الزمن البعيد الفاتن. كنت أشكل صورة هائلة للزير في ذاكرتي بحيث لم يكن يشبه أحداً محدداً. مرة هو على شكل خالي ومرة على شكل أخي الكبير. أو على هيئة أمير بدوي، ومرات أصوره كفارس جاهلي محمل بقرب الشعر والحراب.. وظلت الصورة قابعة في قاع المخيلة المندهشة الواسعة إلى أن رأيت المسلسل الضخم (الزير سالم).. فأصبت بالإحباط.. وتمنيت لو أني ما رأيت الزير الذي كنت أرسمه على غير ما رسمه ممدوح عدوان والمخرج. على الرغم من الإجادة في الكتابة والتمثيل. وإذا كان سلوم حداد قد أجاد في الدور حقاً، إلا أنه بالتأكيد هو ليس الزير سالم الذي ترسب في الذاكرة الشعبية، أو الذي تشكل في المخيال العربي.. إذ إن الصورة الملموسة كانت غير الصورة المتخيلة شكلاً ومضموناً.

من هنا تجيء خيبة التقاط المجسد الدرامي لعمل عظيم، لأن التجسيد يحد من شطحات الخيال ومن اتساعه وترامبه في الغواية والتشويق، بحيث يضعه في قالب محدد، له دلالات تخص المخرج أكثر مما تخص المتلقي.. ولذلك كان أول ما قلته لممدوح عدوان بعد عرض الزير سالم (ليتك تركت الزير سالم يصول ويجول في براري الخيال ومتسع التأويل للأجيال القادمة). لقد مسخته الصورة وحجّمته بحيث لا يمكنني أن أتذكر الزير سالم إلا على هيئة سلوم حداد التي كرسها المسلسل ووضعها في واجهة الذاكرة.

ما يعني أن الصورة تحديد لما لا يحد، وأسر لفتنة الخيال وقولبة للاندهاش الجامح نحو الخلق والابتكار والانطلاق إلى ما وراء الملموس.

منحوه لقب (فنان الشعب)

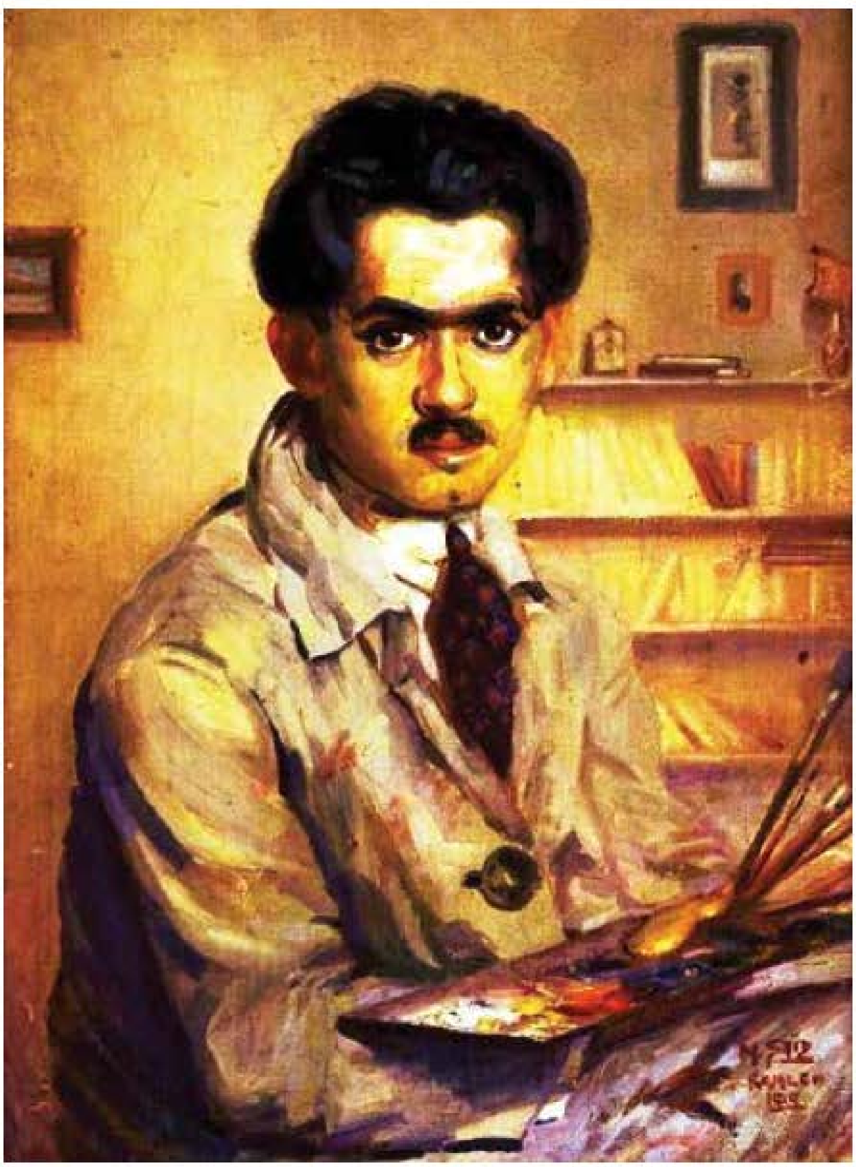
محمود سعيد

استمدّ إبداعه من الحياة الشعبية المصرية



رفيق صفوت مختار

يُعدّ الفنان التشكيلي محمود سعيد واحداً من أهم وأبرز فناني الحركة التشكيليّة المصريّة الحديثة، حيث أقام مدرسة فنيّة نلمح فيها بوضوح أثر الشخصيّة الفريدة القوميّة المصريّة، كما نلحظ فيها أثر البيئة المحلية وبخاصّة ما يرتبط منها بمدينة الإسكندرية، وهو بذلك لم يتخلَّ عن جذوره الثقافيّة الفنيّة المرتبطة بتقاليده وتراثه، بل أمدّها بطاقةٍ خلّاقةٍ يُنوّع أشكالها ويُجدّد معالمها، ويشيع في حنايا لوحاته نغماً ساحراً تتردّد ذبذباته وتتحرّك موجاته في كلّ جزء من أجزاء اللّوحة، فتُحيله إلى حياةٍ ناطقةٍ متدفقةٍ من فرط الإحكام ودقة الإنجاز وروعة الصياغة.



محمود سعيد بريشته

وُلد محمود سعيد في الثامن من إبريل عام (١٨٩٧م)، بالإسكندرية، وهو ينتمي إلى عائلةٍ عريقة، فوالده هو محمّد سعيد باشا (١٨٦٣–١٩٢٨م) الذي تقلّد منصب رئيس الحكومة المصريّة، في عهد الخديوي عباس حلمي الثاني (١٨٧٤– ١٩٤٤م). وحصل على ليسانس الحقوق من أكاديمية باريس في عام (١٩١٩م). ولمّا عاد إلى مصر التحق بسلك القضاء، حتى تخلّى عن عمله القضائي بصفةٍ نهائيةٍ في عام (١٩٤٧م)، مُؤثِراً العمل في محراب الفنّ الذي أعطى له كلّ قلبه، وعواطفه.

وقد توفي الفنان محمود سعيد في نفس اليوم الذي وُلد فيه الثامن من شهر إبريل عام (١٩٦٤م)، عن عُمْر ناهز السبعة والستين عاماً، بعد أن تبرّع بقصره في الإسكندرية إلى وزارة الثقافة، التي خصّصته قصراً ثقافياً يضم مجموعة من المتاحف الفنيّة.

لم تمنعه دراسته في مجال القانون من تلقي التدريبات الفنيّة الأولية في مراسم بعض الفنانين الإيطاليين الذين كانوا يقيمون آنذاك في مدينة الإسكندرية، فتتلمذ على يد الفنانة الإيطالية (كازانا تودي فورينو)، ثمّ التحق بمرسم المصور الإيطالي (أرتوروز زانييري) بالإسكندرية، وفي تلك الفترة التحق بالعديد من أكاديميات الفنون الحرة أهمها مرسم (الكوخ الكبير)، وتلقى في هذا المعهد توجيهات المثال الفرنسي


لوحة «افتتاح قناة السويس»

(أنطوان بورديل)، ثُمَّ أكاديمية (جوليان) حيث درس الفنّ على يد الفنان الفرنسي (بول ألبير لوراس).

ومحمود سعيد صاحب أسلوب متميِّز مُدرك لأسرار القيم الهندسيَّة المطعمَّة بالطابع الشعري العميق، والإيقاع المشبع، والاتزان المعماري الحكيم، والتأليف البارع، ففي كثير من أعماله يتجلى التزامه بالقانون الهندسي السّامي الذي يبني اللَّوحة ويؤدي إلى التماسك القوي والرسوخ المستقر، ليس هذا في البناء الشكلي المعماري فحسب، ولكنَّه يتضح بدوره في تأصيل مزاجه اللَّوني الذي ينزع في كثيرٍ من الأحيان إلى القتامة التي يشع الضوء الساقط على أجزاء منها، فيحدث إيقاعاً سحرياً على عناصر موضوعاته فيكسبها مسحة عبقرية متميزة.

كما تميَّز فنه بالإيقاع الزخرفي، الذي يتأتى من ترتيب العناصر والأشكال في نسقٍ مُعيَّن، فيه الترديد والتكرار، وفيه تحوير العناصر بصورة تبعدها عن واقعيتها ومنطق تسجيلها كما تبدو للحواس، هذا الإيقاع الزخرفي مُكمل للبناء الهندسي، فكلاهما ينبع من حاجة الفنان إلى حبكة التصميم الذي كان الشغل الشاغل للفنان. يُضاف إلى ذلك استخدامه للضوء والظل استخداماً خاصاً يتجاوز مهمة الوصف والتسجيل البصري إلى الإسهام في خلق عالم خاص، يوصف أحياناً بأنَّه عالم سحري أو عالم أسطوري.

من أهم لوحاته التي أبدعها الفنان لوحة (الرسول) التي رسمها في عام (١٩٢٤م)، وهي صورة شخصية له، يبدو في خلفيتها منظر لبيوت شعبيَّة في حضن الجبل، ومن بعيد تبدو مجموعة من الأشخاص تسير في جنازة شعبيَّة متواضعة، واللَّوحة تستدعي إلى الذاكرة صورة وجوه الفيوم الفريدة في تاريخ الفنّ المصري والعالمي، وتمثل لنا أهمية خاصَّة، فهي أوّل عمل تتجسَّد فيه ملامح محمود سعيد الفنيَّة المستقلة وبداية ظهور أسلوبه الفريد. وفي لوحة (ذات الثوب الأزرق - ١٩٢٧م)، صوَّر فيها الفنان امرأة جالسة في وضع مواجه للرائي، وتُشكِّل هيئتها أمامية العمل بسيطرة كُلية للحجم والمساحة التي تشغلها، وقد صاغها في بُعدٍ تعبيري يحمل صفة الصَّلابة كبناء معماري، وأضفى عليها جواً أسطورياً من خلال الأضواء والظلال التي نستطيع أن نتلمسها على سطح الأيدي من أعلى والوجه، كما لو كانت في مواجهة الشمس الدافئة التي تحيا بداخلها في مصر.

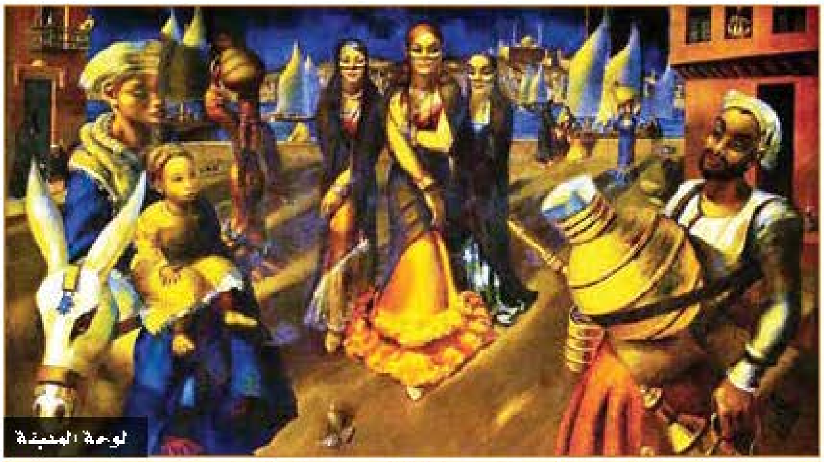
أمَّا لوحة (ذات الجدائل الذهبيَّة -١٩٣٣م)، فقد استقطبت من النُّقَّاد بمثل ما تمثله (الموناليزا) في الحديث عن (ليوناردو دافنشي) (١٤٥٢- ١٥١٩م)، بل لقد شبهها الفنان رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦م) - مجازياً - بها، لما لها من ابتسامةٍ ساخرةٍ، وعينين تلاحقان المشاهد أينما اتجه، وخلفية تمثل منظراً طبيعياً. ويذكر الناقد عزالدين نجيب عن (ذات الجدائل الذهبية)، بوصفها (الداهية) تلك الشخصيَّة الأسطوريَّة بقوله: (إنَّ سحرها الأسطوري ليس فقط في عينيها الزئبقيتين أو جدائلها المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل، ولا في شفتيها المكتنزتين، ولكن وراء هذا يكمن السحر في ذلك

أقام مدرسة فنية ذات جذور ثقافية مرتبطة بتقاليده وتراثه

تتلمذ في بداياته على يد فنانين إيطاليين وفرنسيين قبل أن يلتحق بأكاديمية (جوليان)


عز الدين نجيب


رمسيس يونان


لوحة المدينة


امرأة حائكة


الفتاة ذات الحلي


فتاة صغيرة من أسيوط

الحضور الزئبقي المختال المليء بالصبوات والنداء إلى ملاذ مجهول، وربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة الغامضة على الشفتين وفي العينين مسؤولة عن بعض منه).

وقد جاءت (لوحة العائلة) (١٩٣٥-١٩٣٦م) في صرح كلاسيكي ينطوي على رمزية باستخدام مفردات لها دلالات اصطلاحية، كالفلاح والفأس والأم والرضاعة، والنيل مع النخيل والمياه الزرقاء والطيور المحلقة، إلى جانب تحقيق فكرة الاستقرار والرسوخ من خلال التوازن الكلاسيكي للبناء الهرمي لأبطال اللوحة، وقد تعمّد الفنان إبهام الضوء في مناطق مُحدّدة، وتحديد مساراته لتشكيل مراكز القوّة وإمعان تسليط الضوء على بؤر بعينها كمنهج (رامبرانت) (١٦٠٦-١٦٦٩م)، فضلاً عن اختزال الألوان إلى البُني والأزرق.

وفي عام (١٩٣٧م) أنجز محمود سعيد رائعته (المدينة)، وهي لوحة بانورامية يُقدّم لنا فيها الفنان صورة متكاملة لأسلوبه الفني وهو في كامل نضجه وتألقه، إنّها صورة لمصر في الثلاثينيات من القرن المنصرم جسّدها الفنان بريشته مثلما جسّدها سيد درويش (١٨٩٢ – ١٩٢٣م) بموسيقاه.

وفي هذه اللوحة يعمد الفنان إلى استخدام ومضات ضوئية مائلة تُقسّم اللوحة إلى ما يشبه الشرائط الممتدة من مركز وهمي في أقصى خلفية الركن العلوي الأيمن من اللوحة، لينشر أشعته في أرجائها مصطدماً بالشخوص، فتلمع أجزاء منها وتزدهي لتحريك الجمود المترتب على مصفوفاتها الرأسية، في مقابلة الشريط الأفقي في خلف اللوحة، فتضفي على كُلّ اللوحة حيوية ووجوداً إيقاعياً موسيقياً، تُخفّف الطبيعة النحتية المعمارية للعناصر، وكأن الفنان قد أراد أن يجمع في هذه اللوحة الكبيرة كُلّ أبطال حكاياته: بنات بحري، وبائع العرقسوس، وراكب الحمار مع ابنه، وحاملة الجرة، والمقرئ مستنداً إلى جدار.. وقد صوّر كُلّ ذلك فيما يشبه الكولاج التلصيقي المُحكم، وقد راعى مسألة تكبير العناصر الأمامية حتى تخرج من الإطار، والتصغير تدريجي للعناصر كُلّما وقفت على خط أرض أبعد من الضلع السفلي لإطار اللوحة.

وتكريماً لهذا الرائد، وتقديراً لإنجازاته الضخمة ولفنه الرفيع فقد منحته ثورة (٢٣ يوليو ١٩٥٢م) جائزة الدولة التقديرية في الفنّ التشكيلي إبان حياته عام (١٩٦٠م)، كما نال ميدالية الشرف الذهبيّة في معرض باريس الدولي عام (١٩٣٧م) عن الجناح المصري، ومنحته فرنسا عام (١٩٥١) وسام (اللجيون دونير) (وسام الشرف الفرنسي)، وقد لُقّب محمود سعيد بأغلى وأعظم لقب يمكن أن يناله فنان، وهو لقب (فنان الشعب) لقاء ما قدّم وما أعطى لوطنه.. مُلهمه.

من أشهر لوحاته نبات بحري والنّداهة وبائع العرقسوس والعائلة والثوب الأزرق وذات الجدائل ورائعته المدينة

نال جائزة الدولة التقديرية في مصر ومنحته فرنسا (وسام الشرف) والميدالية الذهبية


محمود سعيد في مرسمه



نجوى المغربي

التكعيبية التحليلية في التشكيل

تجزئة وتكسير وتسطيح وإعادة بناء

ثمة مؤثرات حياة تجتاحها مطرقة لا تكف عن إصدار الإيقاعات، بزواياها أنصاف آلات وكسر خطوط وألحان، آثار واضحة لأقدام تجوال الفنان في اللوحة وهو يبنيها، حين رسم ليبلسيك لوحته لم يكن ينوي أن يشاركه أحد متعة النظر إلى دوار شمسها وزرقة نصفيها – كانت طبيعته – تعود أن يلهو بها ويؤملها للا ملامح فيأخذها كما فعل على غفوة منها لتتسطح في مبارزة بين أطوال نهايات أطراف الشخصيات والنباتات، والتحام أزرقي طولي أيضاً بين البحر والسماء كأنه الوصل في مرحلة تالية لجزأي التكعيب والتنوير، الدلالات كانت تالية وشاخصة في عشب (ميتوراج) الذي ألقاه فوق القبور – لعله أراد ألا ترى الظلام، وهو الجزء الأروع في المرسومة كعادة كل الأشياء الغيبية – تكون مكسورة على وجه التلف ومضاءة على اتساع الرمز وخطه – سريالياً كان أو تكعيبياً، كل المستطيلات والخطوط الحادة تقلب اللوحة بينما يظل مجتمعها على اعوجاجه أو استقامته وهو ما لا يشغل القماشة وصانعها – في إشارة إلى السطوة التي تنسحب من الخاص على العام، هذا ما حمله قرط كان – وانحناء وانكسار الطبيعة والروح في تعمد ازدراء للثمين مقابل منمنمات العقل والروح في اللوحة، فخيوط بولوك المتشابكة في حالة من الحيرة والتشاؤم مدعاة للمبالغة بين اللون والتجريد في حياة دافئة كما أرادها الراسم أن تصلنا أو كما فسرناها إلى اللحظة الحالية، فلا انطباعية بلا فرشاة دؤوبة حارة المعاني والمشاعر، فإذا ما أسقطت طبقات عديدة من اللون على هدفها تحررت اللغة التشكيلية وما جاورها من أنماط – تحرراً يذيب المسافات بين العالم التحريضي للفنان والعالم الأليم للإنسان، وكما تتعرض الرياح للتبعثر في جميع الاتجاهات تبعثرت هواجس ليفيتان واتجاهات خطه، واكتست طبيعته بنداوات غامضة ولون بارد وشاحب وغمائمي موحياً بشدة قصر الحياة، ومشعاً بطمأنينة حاضنة مهما تعرت في اللوحة الحقائق، ما جعله يفوز بالنقطة الواقعة بين الفلسفة والتأمل – وهي ملك التكعيب المتوج، هدوء وظل و– (نيو) صوفية – فاخرة اللون في لوحة الزائفة الأمر الذي يجعل النقاد يجابهونها بريبة وشك ويهرعون عبر ممراتها اللونية المأزقية إلى تسطيح متعمد لعصرها وهدفها وهو ما فعلوه مع دوشان، بينما أصر جونز على اعتماد البساطة الغامضة الآخذة إلى الصوفية – عبر قبلة في القلب – ربما قلب كل لون أو قلب كل راءٍ ومتلقٍ وقد تكون قلب الهدف وما أراد وتعمد الرسام. أصر النقاد على أن الزائفة أخفقت بشدة أو هي خارقة وأيضاً بشدة، ولا نراها إلا حرباً من التصالح – على جدية القصد وجديد التعبير المكوعب في تجريد المعنى بالفوضى والتناقض ودادائية معممة أيقونة لكل المدارس. بعض الرسامين يتركون فراغات كبيرة كهوة لصب أنفسهم فيها، ومنهم يطرحون السؤال ويمضغون ما رسموا ولا يتوقفون مهما نكروا من أرواحهم على اللوحة إلا نادراً، فيبكي في نبوءاته ويواكبن في اعتصار عواصفه وكنائز في الصلات الخطية المهندسة بين القمر والغزلان بأبيض هو لون وثلج وسحب، بعضهم إذا أراد أن يسلك السبل الوعرة انهال بمطرقة المجعدات والمكعبات على الجسد أو الوجه، فإذا ما تلقاه الرائي كقطعة حلو كيف يلحق به جنس أو نوع أو عمر – فقد أصر الفنان على تركه معنى تلتقطه كل بيئة بمعتقداتها ويفسره كل بما آل إليه، هذا التفرد حواه سيزان ولقحته البارعة مود لويس وأخرجه إلى نضجه الفني لوسيان، لكن الخروج على المألوف كان جوهره إمساكاً بالضوء – جاء يقطر ألماً بذاكرة ضعيفة في مشهد، فمرآة بالمر لا تعكس وجه المرأة رغم كل العناصر المكتملة الأناقة والزينة – فلا صدى – وربما كان الأبلغ في توظيف الواقعية التي يؤازرها الرمز، وهما خطان كما فعل بيت التكعيب الذي لا يرى الذكورة أو الأنوثة إلا من خلال مسطرة وفكرة أقرب وصولاً إلى البداية والنهاية – تعمدها بيكاسو من قبل كتكعيبية مرحلية لم يستطع ركوبها طوال حياته واستهدفها بوضوح كاسر مون دريان، وكأنما عمر بها روحه قبل أن يعمر التكوينات الهندسية التي أقامها في لوحاته – لونان أو ثلاثة هي كل ما يلزم الكون – صوفية مفرطة للعوام، ومجوفة لفلاسفة رؤى أخرى لما بعد الحداثة، مقابل تعبيرية بدأت في الانزواء في زوايا غرف لا يتسلل إليها ضوء، لفرط ما تحمل من مقلدات اجتماعية تنحدت عن الحياة بشكل شبه كامل: فالخدم ونضارة النساء وورديه أجسادهن وحوامل المرايا المذهبة وأشياء أخرى تركت الساحة لانتهاء عصرها، فلم تعد هناك فتيات الظلال والأزرق والفنون البدوية، كما ادعى فوربس في زمن سابق، بل شققن عباب الأزرقين في تحد أجرأ ينم عن استعدادهن لمناطحة الثلاث – وهو التضاد بين فوربس في فتيات شارعه ودي ليمبتسكا – الأمر بين مستقبلية تكعيبية موسرة وانطباعية ترويضية، ساعدت المجتمعات كل النزوات التكعيبية على الاعتلاء والتعالي فتضخمت أرصدتها في الساحات، وعلى أكتاف الفنون كوسام ووشاح وشهرة في آن وتضخمت النظرة الدونية لكل ما دونها، فلم يعد لزاماً علينا أن نكافح الفساد من وجهة نظر فاسيلي بكاهن وعروسين وبكاء وخاتم وفستان أنيق ونظرات بريئة تستدر عطفنا وترهق جيوبنا، كما أنه ليس عدلاً أن ندخل إلى جماجمه حتى لو أراد أن يقف عليها ليرى أين يقبع خاتمه الذي وراء الهيمالايا – فاسيلي الجندي الفنان لا يلزمه منا الإيمان بنظرية تكرار جماجم الطغاة، يمكننا اختصارها عبر محرقة التكعيبية والحصول على ذات المعنى في منشور أو هواجم مخروطي أو منكسر ضوئي، يقطعه تشكيل بارع بقوة انفعالية أكثر إبداعاً ومواءمة لما بعد بعد الحداثة لرقم ٨– رقم اللوحة والعرض العلاجي الروحي الفلسفي لها، وهذه القوة الانفعالية التي للمرة الأولى وربما الأخيرة وازنت عبر خط وهمي من الطاقة بين العين والأذن واللون.

بعضهم سلك السبل الوعرة فانهال بمطرقة المكعبات على الجسد



مركب الشمس

لقاء تحت خيمة الأسرار

مركب الشمس

وعبق التاريخ والزمن



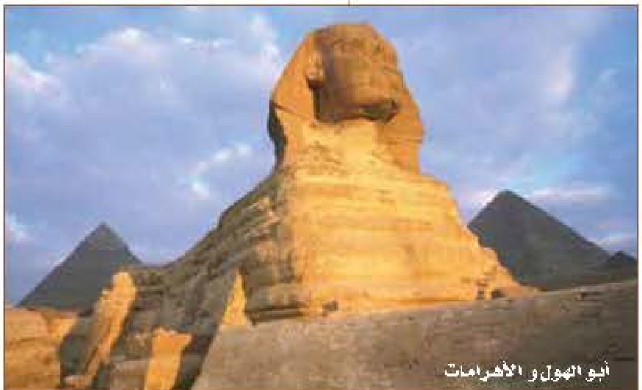
رياض توفيق

تشهد منطقة الأهرامات الآن قرب الانتهاء من عمليات استخراج مركب الشمس الثاني، المدفون بجوار الهرم الأكبر، والخاص بالملك خوفو نفسه، وتحيط الرعاية العلمية بكل قطعة تخرج تباعاً، وتتجمع القطع داخل الخيمة العملاقة المقامة بجوار الهرم الأكبر. ومع الاقتراب من الانتهاء من المهمة الأسطورية لإخراج أثر عمره سبعة آلاف سنة من تحت الأرض في سفح الهرم الأكبر، استطاعت مجلة حورس التسلل إلى داخل (الخيمة) العملاقة التي تم تشييدها فوق الحفرة التي تضم المركب، وأن تسجل ما يحدث الآن من منظومة يصنعها فريق مشترك من الخبراء اليابانيين والمصريين.

وذلك بعد أن تمكنت الروافع من رفع (٤١) حجراً صخرياً يزن كل منها (١٦) طناً، كانت تسد فوهة الحفرة العملاقة التي تضم أخشاب المركب، وعند فتح الحفرة كانت المفاجأة الأولى، وجود (خرطوش) يحمل اسم الملك خوفو على أحجار الحفرة، وهذا في رأي خبراء الآثار يؤكد أنها خاصة بالملك خوفو نفسه.. والأولى كان فيها خرطوش يحمل اسم ابن الملك خوفو، وأقيم لها متحف ملاصق للهرم الأكبر.

وداخل الخيمة العملاقة كان لقائي مع د.يوشيمورا رئيس فريق الجانب الياباني، الذي بادرني شرحاً (إن مشروع استخراج وترميم مركب خوفو الثاني يعتبر واحداً من أكبر مشروعات الترميم في العالم، وتم إحضار خيمة كبيرة من اليابان، وقد شيدت فوق حفرة المركب، وتم تزويدها بوحدات تحكم درجات الحرارة، والرطوبة، وتضم معامل للترميم ومعامل لتحليل العينات وأجهزة ميكروسكوبية وأفراناً، ويعد هذا أكبر معمل ترميم مؤقت داخل موقع الحفر، بتكلفة


هرم سقارة


أبو الهول و الأهرامات

أكثر من مليون جنيه مصري، ومجهز بوحدات للتحكم في درجات الحرارة والرطوبة، ووحدات إضاءة من خلايا الطاقة الشمسية).

ومن داخل الموقع الذي ينتشر فيه عبق ورائحة زمن عمره سبعة آلاف عام، رأيت كيف ضربت عوامل الزمن والرطوبة أخشاب سفينة الملك، وكيف أحدثت بها كل هذا العطب الذي يتحدى علماء اليابان ومصر وأجهزتهم وفنونهم العالمية في إعادة الحياة إلى أخشاب تكاد تكون مدمرة تماماً.

وداخل الخيمة العملاقة يحدثني ممدوح طه المشرف الأثري: قام المصري القديم بوضع أخشاب المركب داخل الحفرة في (١٣) طبقة مفككة، ومن المرجح أن يصل عدد تلك القطع إلى (١٢٦٤) قطعة، أكدت التحاليل أنها تتكون من خمسة أنواع من الأخشاب، وقد تم استخراج (٨٦٦) قطعة، كان آخرها قطعة خشبية كبيرة، يصل طولها إلى (١٢) متراً. وتقول ملفات العمل إنه قد تم ترميم (٨٤٠) قطعة وتم أيضاً نقل (٧٠٠) قطعة بعد ترميمها وتغليفها إلى مخازن المتحف الكبير، وإن جميع القطع يتم توثيقها بالتصوير والرسم و(الليزر سكان)، وباقي داخل الحفرة- كما يضيف المهندس عيسي زيدان المشرف على ترميم المراكب- نحو ٣٩٨ قطعة جارٍ استخراجها بحذر شديد، وتخضع القطع المستخرجة تباعاً إلى التحليل في مصر واليابان، للوقوف على مظاهر وعوامل ودرجات التلف، ولإتمام المهمة فقد أقيم داخل الخيمة معملان: الأول للقطع الصغيرة، والآخر لترميم القطع الكبيرة، ويصل طوله إلى (٤٥) متراً، مشيراً إلى حجم العمل الذي يبذله الخبراء للانتهاء من هذه المهمة القومية، ومن خلال توثيق جميع القطع بالتصوير والرسم والليزر سكان، سوف يلي ذلك مرحلة تجميع الأخشاب لتأخذ الشكل الرسمي للمركب المدفون بدقة متناهية، على أن يتم عرضه داخل قاعة خاصة بالمتحف الكبير.

منذ ظهور مراكب الشمس واكتشافها عام (١٩٥٤)، فإنها مازالت تثير جدلاً علمياً وتاريخياً لا يهدأ، ولذلك كان لا بد أن أستمع في صمت طويل لعلماء الآثار المصرية للتعرف إلى حكاية وأسرار ما يعرف الآن بمراكب خوفو، وأيضاً مراكب الشمس، فقد قال علماء الآثار: (منذ أن بزغ فجر الإنسانية والإنسان في بحث دائم عن أسرار هذا الكون، وبالذات أسرار الحياة والموت، والشمس والقمر، والليل والنهار، وسر الوجود، ولعل صناعة الإنسان لمراكب الشمس كانت إحدى المحاولات، والتي تحكي تفاصيل مذهلة لاستخداماتها في رحلات ملوك الفراعنة، وبرغم كل السنوات التي مرت منذ اكتشاف هذه المراكب، فإن الجدل مازال دائراً حول وظائفها، وما إذا كانت تختلف عن وظائف مراكب الشمس التي لها طقوس وشعائر دينية خاصة).

يعتبر مشروع استخراج وترميم مركب الشمس الثاني من أهم مشروعات التنقيب والترميم في العالم

هناك مدرسة أولى تقول: (إنها مراكب خاصة بنقل الملك خوفو إلى الجهات الأربع الأصلية). وتقول مدرسة أخرى: (إنها مراكب لنقل الملك إلى الأماكن المقدسة والمعابد، ثم عادت لتقول إنها مراكب جنائزية لنقل جثمان الملك عند وفاته إلى الهرم لدفنه، ثم دفنت بعد ذلك في حفرة قريبة من الهرم). ثم مدرسة أخيرة تؤكد: (إن مراكب خوفو قد تختلف عما عرف تاريخياً بمراكب الشمس، وهي مراكب مقدسة صنعها التاريخ الفرعوني، وعلى هذا الاساس ظهرت فكرة القارب المقدس).




عالم الآثار الياباني يوشيمورا يتفقد ترميم مركب خوفو الثاني

صاحب نشيد
(وطني حبيبي الوطن الأكبر)
موسيقار الأجيال
محمد عبدالوهاب





مجدي إبراهيم

درس الرأي العام دراسة عملية صحيحة، فعرف رغباته وميوله، وساعدته هذه الدراسة على رسالته في التجديد الموسيقي في (برشامة) فهمها الشعب بسهولة، واستطاع أن يتزعم الجيل الجديد، وأن يكتب اسمه بحروف كبيرة في التاريخ الفني، استطاع أن يخلق لنفسه مكانة ممتازة في المجتمع وهو في خطواته الأولى، وأن يرتفع بهذه المكانة بفضل فنه، لا بفضل شهادة علمية أو ثروة مالية أو حسبٍ أو نسب. يحب العزلة، ويرجع هذا إلى تجارب الدنيا التي علمته أن العزلة خير طريقٍ لتجنب الشرور.. فيه كثير من الفضائل المحمودة، لكن أعداءه وهم أعداء التجديد الفني يفسرون هذه الفضائل على أنها رذائل مذمومة.

كانت نشأة محمد عبدالوهاب في مناخ دنيي يذكر فيه اسم الله كثيراً، فالوالد فلاح نزح إلى القاهرة، والتحق بالأزهر الشريف وعمل مؤذناً وقارئاً في جامع سيدي الشعراني في حي باب الشعرية، أنجب ابنه الثالث عشر في شهر إبريل عام (١٩٠٣م)، ولما بلغ الطفل السابعة كان يذهب إلى فرقة فوزي الجزايرلي في المساء ليشاهد عروضها على مسرح الكلوب المصري بالحسين، ثم عمل بعد ذلك في الفرقة تحت اسم مستعار هو (محمد البغدادي) حتى لا تعرف أسرته الأمر، لكن شقيقه الأزهري حسن اكتشف الأمر فجره من المسرح إلى البيت لينال عقابه.. وعند بلوغه سن الخامسة عشرة اتجه للتمثيل، وانضم إلى فرقة عبدالقادر حجازي عام (١٩١٨)، ثم فرقة عبدالرحمن رشدي عام (١٩٢٠)، ثم فرقة نجيب الريحاني عام (١٩٢٢)، وبدأ يغني في الحفلات والأفراح عام (١٩٢٢)وفي عام (١٩٢٦)شارك منيرة المهدية بطولة أوبريت (أنطونيو وكليوباترا) فعرفه الجمهور، وكان يتقاضى راتباً شهرياً قيمته عشر جنيهات، زيد إلى عشرين، وهو الأوبريت الذي بدأ بتلحينه سيد درويش، ووافته المنية قبل إتمامه، فقام عبدالوهاب بإكماله فكان أول أوبريت من ألحانه، وطالب منيرة المهدية برفع أجره فرفضت فترك الفرقة ليتفرغ لعالم الموسيقا.

وبدلاً من أن يمسك بالخيط الذي أرسى أصول الطريق الأسهل: طريق الغناء الفردي والأغنية الفردية، وقد لعب في هذا الاتجاه دوراً له أثره الإيجابي والسلبي في تطور فن الغناء بعد سيد درويش، تمكن عبد الوهاب فعلاً من الانتقال بالأغنية الفردية: من الدور إلى الطقطوقة إلى المونولوج إلى الدويتو الذي صاحب ألحانه في أفلامه مع نجاة علي وليلى مراد ورجاء عبده ونور الهدى، وتمكن أيضاً من إدخال بعض عناصر الآلات الغربية إلى التخت العربي، مُطوعاً أنغامها للموسيقا العربية، مثل البيانو والأوبرا والأوكورديون، وعمد إلى اقتباس بعض المقطوعات الموسيقية الغربية: مثل بداية السيمفونية الخامسة لبيتهوفن التي اقتبسها في أغنية (أحب عيشة الحرية) وموسيقا السيمفونية الناقصة لشوبرت في أغنية (ياللي بتنادي أليفك) وقد لا يُعد هذا عيباً فيما اقتبسه عبدالوهاب طالما أنه طوع تلك الموسيقا في إطار النغمات الشرقية التي سعى إلى تطويرها لحناً وتوزيعاً.

ولم يخطر ببال عبدالوهاب الاقتراب من عالم السينما، إلى أن التقى بالمخرج محمد كريم في منزل الصحافي الأديب فكري أباظة، وحاول الاثنان إقناعه بتقديم أفلام غنائية، منها (الوردة البيضاء) وتوالت (دموع الحب- يحيا الحب- يوم سعيد- ممنوع الحب- رصاصة في



أم كلثوم في إحدى حفلاتها

نشأ في مناخ يذكر فيه اسم الله وكان والده مؤذناً وقارئاً للقرآن



من أوبريت وطني حبيبي الوطن الأكبر



أحمد شوقي

القلب– ولست ملاكاً)، وكلها من إخراج محمد كريم الذي كان عائداً لتوه من ألمانيا بعد دراسة الإخراج.

وإذا كان عبدالوهاب قد تتلمذ على الإحساس بالكلمة على يد أمير الشعراء أحمد شوقي، وفي الموسيقا على يد سيد درويش، وفي العود على يد محمد القصبجي؛ فقد تأثر كثيراً بصوت الشيخ محمد رفعت، وهو من أجمل الأصوات وأكثرها خشوعاً في ترتيل القرآن الكريم.

وحياة عبدالوهاب الفنية تؤرخ لتاريخ مصر؛ فمن خلال علاقته بالشاعر أحمد شوقي استطاع التعرف إلى كبار الزعماء الوطنيين (سعد زغلول– مصطفى النحاس– ومكرم عبيد)، كما استطاع أن يتعرف إلى النهضة الأدبية من خلال شوقي وحافظ إبراهيم، وخليل مطران والعقاد والمازني، وعاصر النهضة الصحافية مع كبار الصحافيين: أمين الرافعي، عبدالقادر حمزة، محمد حسين هيكل، وفكري أباظة.

وفي الثالث والعشرين من يوليو عام (١٩٥٢م)، تفجرت ثورة مصر التي ألهبت حماسة الشعب العربي من أقصاه إلى أقصاه، ليستيقظ الحس الوطني عند عبدالوهاب، ويطرح عن كاهله أحلام البكوية، وأوهام مطرب الملوك والأمراء، ليتبوأ مكاناً آخر أكثر صلابة وأكثر عزة وكرامة، ليصبح فنان الشعب الذي يترجم أحاسيسه إلى ألحان تثير مشاعره في اتجاه قومي عربي، فينطلق صوته بكلمات (كنت في صمتك مرغم، وطني حبيبي الوطن الأكبر، وصوت الجماهير)

في هذه المرحلة، استخدم عبدالوهاب كل طاقاته وإبداعاته ليُرسخ في الأذهان مفهوم القومية، الوطنية والحرية، ومع أنه لم يكن سياسياً، فقد انطلق حسه من عقاله، نطق وعبر وأثرى الموسيقا العربية بما قدمه من ألحان سوف تعيش من جيل إلى جيل.

في كل مرحلة من مراحل حياته؛ كان عبدالوهاب (الجديد المتجدد) في أغانيه وألحانه، وكانت أغنيته عندما تخرج إلى الوجود تعتبر بمثابة حدث فني، ففي أغنية (يا جارة الوادي) حرص على أن يقدم الجديد، وهو ارتباط المطرب وترابطه باللحن، وفي (الليل لما خلي) و(أعجبت بي) ويصل إلى قمة ازدهاره في المرحلة التي ألف فيها روائعه الموسيقية الخالدة في فترة الثلاثينيات وحتى منتصف الأربعينيات حين خرجت (الجندول) التي حرص فيها على أن تنطلق الموسيقا بمصاحبة المعاني في آن واحد، وجعل معاني الأغنية تسير مع الموسيقا في أغنية (أين من عينيّ هاتيك المجال)، وفي (الحبيب المجهول)، واستعمل الكورس الذي جعله مكملاً للأغنية في الأحاسيس والمشاعر في أغنية (القمح الليلة ليلة عيده) و(أنا والعذاب وهواك عايشين لبعضينا) و(قوللي عمل لك إيه قلبي) و(قلبي بيقوللي كلام) و(خي خي حبيبي قاسي ليه يا خي) وكان أهم حدث انتظره الناس سنوات طويلة، هو لقاؤه بأم كلثوم في عمل فني واحد أطلقوا عليه (لقاء السحاب) وذلك في أغنية (إنت عمري) التي تحولت كل الدول العربية يوم إذاعتها إلى عرس كبير، بعدها التقى معها في (إنت الحب، وأمل حياتي)، ثم (هذه ليلتي)، كما غنت له أم كلثوم أغنيتين وطنيتين من تلحينه هما (على باب مصر تدق الأكف) للشاعر كامل

استفاد من علاقته بالصحافيين والإعلاميين والأدباء في تعميق ثقافته وخصوصاً أمير الشعراء أحمد شوقي

شب منذ نعومة أظفاره على حب الموسيقا وأكمل ما بدأه سيد درويش في تطوير فن الغناء



من أحد أفلامه

الشناوي، و(أصبح عندي الآن بندقية) للشاعر نزار قباني.

وكان حلم عبدالوهاب أن يغني مع أم كلثوم قصيدة (مجنون ليلي)، ولكن افتقارها إلى الإمكانيات المادية والفنية التي يحتاج إليها المسرح الغنائي حالت دون ذلك، وارتبط عبدالوهاب بالعندليب عبدالحليم حافظ في أغنيتي (ظلموه، وأهواك) ولحن لنجاة الصغيرة (أما غريبة، وأسألك الرحيل.. وغيرهما). وقد ظلت ألحان عبدالوهاب تملأ الحياة بأصوات المطربين الذين بيننا، وكانت الأغنية أحياناً تغني بأكثر من صوت مثل أغنية (لا تكذبي) التي غناها عبد الحليم حافظ ونجاة وعبدالوهاب نفسه، وكانت آخر أغنيتين تغنى بهما موسيقار الأجيال (من غير ليه) للشاعر مرسي جميل عزيز؛ وهي الأغنية التي عاد بها بعد ثلاثين عاماً احتجب فيها عن الغناء، وكانت هذه الأغنية مفاجأة للجميع، غناها عبد الوهاب بصوته الرخيم ونبراته الذهبية وأسلوبه السهل في الأداء.

إن محمد عبد الوهاب، الموسيقار العملاق الذي حمل لقب موسيقار الجيلين، وقد لعب دوراً مهماً في الأغنية الفردية، فأوصلها إلى القمة، وكان ذلك على حساب فن (الأوبريت) الذي ورثه سيد درويش ولم يكمل فيه المسيرة، هذا الفن الذي تعثر طويلاً، باستثناء ومضات قدمها أحمد صدقي وزكريا أحمد في (البيرق النبوي) و(ليلة من ألف ليلة)، وفيها قدم بليغ حمدي في (مهد العروس) الذي يُعتبر قمة الرقي الموسيقي، ولم يبق له أي أثر سوى ما قام به الرحابنة في لبنان من إحياء لفن الأوبريت، فقد لعب دوراً مؤثراً في تطوير الموسيقا العربية؛ إذ تحولت



عبد الناصر يكرم عبد الوهاب

بفضل جهوده من جو التطريب إلى جو التعبير، من محاولة تجسيد الكلمات بالموسيقا، حتى بلغ به الحال أحياناً إلى وضع تعابير موسيقية لحالة فنية بعينها ثم يطلب من أحد المؤلفين وضع الكلمات التي تعبر عن لغة الموسيقا التي وضعها.. كان يمتلك حساسية سمعية مرهفة ساعدته على اختزال كم هائل من النغمات الشرقية والغربية التي تمكن من هضمها مع الأيام، والإفادة منها في كل مراحل تطوره الفني.

ويعتبر عبدالوهاب هو أول من وضع للأغنية المصرية مقدمة موسيقية، تمهد لها وتعبر عنها وتحكي مضمونها، وقد بلغ في ذلك قمة الإبداع، كما أنه من أبدع عازفي العود في الوطن العربي، وله طابع مميز في العزف يتسم بالأناقة والإحساس المرهف.. وقد وضع الموسيقا التصويرية لمقدمة أفلامه وكذلك الموسيقا المصاحبة لمختلف مواقف الفيلم.

ونال عبدالوهاب تقديراً لم ينله غيره، فحصل على الجائزة التقديرية في الفنون، والدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون، ورتبة اللواء الشرفية من الجيش، ونيشان النيل من الطبقة الخامسة، ووسام الأرز اللبناني، ووسام الاستحقاق من جمال عبدالناصر، وميدالية من معرض تولوز بفرنسا، ووسام الاستحقاق من مصر وسوريا، ولقب فنان عالمي من جمعية المؤلفين والملحنين الفرنسية في عام (١٩٨٨).

مع أنه لم يكن مسيساً لكنه أسهم في إنعاش الروح الوطنية والقومية خلال فترة الخمسينيات والستينيات

لقاؤه مع أم كلثوم اعتبر (لقاء السحاب) وتحول إلى عرس كبير في جل أرجاء الوطن العربي



مع أم كلثوم

اختارت نصوصاً عالمية وأخضعتها لرؤيتها المشهدية

رحيل سهام ناصر رائدة التجريب المسرحي في لبنان





عبده وازن

كانت المخرجة المسرحية اللبنانية سهام ناصر، التي رحلت أخيراً عن تسعة وستين عاماً، أحد أبرز وجوه المسرح اللبناني والعربي الحداثي وما بعد الحداثي. فهي التي تخرجت في إحدى أكاديميات المسرح الأمريكي (واشنطن) وانفتحت على التجارب الأوروبية، نجحت في ترسيخ مسرحها الفريد، الذي بدا أشبه بمشروع مفتوح راح يتكامل عملاً تلو عمل، لا سيما من خلال اتكائها على جسد الممثل وأفقه التعبيري كعنصر رئيس في الصنيع البصري والمشهدي.

كانت سهام أيضاً في طليعة المسرحيين التجريبيين العرب، وتفردت في عدم اقتصار اختبارها التجريبي على اللعبة المسرحية فقط لكونها مخرجة وممثلة، بل إن التجريب لديها شمل أيضاً الدراماتورجيا، أو النص نفسه واللغة. وما وسم مسارها هو مواجهتها نصوصاً روائية مهمة مثل (الجريمة والعقاب) لدوستويفسكي في عرضها (جاز)، ورواية (الحلزون العنيد) للكاتب الجزائري رشيد بوجدرة في عرضها (الجيب السري)، ونص (ميديه) الإغريقي الشهير في عرض (ميديا)... (ميديا)، إضافة إلى الكاتب صموئيل بيكيت الذي استوحت نصوصه في أكثر من عمل لها، مثل (الجدار) و(كلن هون) و(لا مخرج) وسواها.

درّست سهام ناصر مادة المسرح والتعبير المسرحي في الجامعة اللبنانية طوال أعوام، لكنها لم تأسر نفسها في سياق التعليم، بل حوّلت حصصها الأكاديمية إلى خلية مسرحية تجريبية، مستعينة بطلابها الذين حولتهم إلى ممثلين بارعين. ومنذ عرضها المسرحي الأول (الجيب السري) كرّست نفسها مخرجة كبيرة وطليعية، وفاز هذا العرض بجائزة (أفضل عرض مسرحي متكامل) في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام (١٩٩٢). وقد اعتبر النقاد العرب هذا العمل الذي قدم في مسارح عالمية من أفضل ما قدم على المسرح خلال ربع قرن.

انطلقت المخرجة سهام ناصر في هذا العرض من رواية الجزائري رشيد بوجدرة (الحلزون العنيد) لتصوغ نصاً دراماتورجياً هو وفيّ للرواية بقدر ما هو خائن لها في المعنى الإبداعي. والنص الذي صاغته المخرجة ينهض على أنقاض الأصلي الذي تبعثرت بنيته، وأحداثه. فالإخراج أعاد قراءة النص الروائي معتمداً فواصله وإشاراته البارزة، مختصراً كثافاته السردية واللغوية. وليست القراءة الثانية (الإخراجية) إلا قراءة مشهدية تعيد بناء النص في سياق يختلف عن السياق الروائي الأول. هكذا بدت الأحداث مبعثرة والوقائع والتداعيات مختلطة، وانقسمت الشخصية الرئيسة في الرواية إلى شخصيات تلهج جميعاً بحوار واحد هو أقرب إلى المونولوج الذي يتبادله اثنان وعشرون ممثلاً. وإذا اختارت سهام ناصر عنواناً آخر لعرضها المسرحي هو (الجيب السري) فقد استوحته من النص الروائي وتحديداً من الشخصية الرئيسة التي تبدّت ملامحها في النص المشهدي.

لم تلتزم المخرجة تماماً بنية الرواية وسياق أحداثها وحواراتها، بل حاولت كتابة النص الجزائري (المكتوب أصلاً باللغة الفرنسية) بـ(العامية) وأدخلت إلى العرض شخصيات غريبة وحوارات من نصوص لشكسبير وموليير، فإذا بالعرض يبتعد عن النص الأصلي ويقترب منه في وقت واحد، يتجاوزه ويحافظ على جوّه وأبعاده وعلى بعض رموزه ودلالاته.

الموظف البيروقراطي الخمسيني أو بطل الرواية، يتوزّع في النص المشهدي إلى اثنين وعشرين شخصاً أو ممثلاً وممثلة بالأحرى. والممثلون هؤلاء وزّعتهم المخرجة أو رصفتهم على منصة واحدة ضاقت بهم وبحركاتهم التي بدت مرتجلة. أما الأيام السبعة التي يسرد الموظف خلالها يومياته وذكرياته؛ فاندمجت زمنياً ولم تتوال كرونولوجياً كما في الرواية. فالزمن المسرحي اختلف تماماً عن الزمن الروائي ولم يخضع لمنطق التعاقب، بل تبعثر بدوره كأحداث النص وتداعيات الشخصية المنفصمة إلى شخصيات عدة.

ركّزت المخرجة على البعد المشهدي للعرض وأولت الناحية البصرية اهتماماً واضحاً، فإذا العرض مشهد واحد يتطور وينمو داخلياً من خلال حركة الممثلين وأصواتهم والإيقاعات التي تجاذبوها. ونجحت المخرجة في ضبط الممثلين داخل إطار سينوغرافي شبه ثابت. فهم جالسون غالباً على درجات المنصة وموزّعون توزيعاً يخدم حركة أدائهم ولا يعوقها. فحين يفتحون الصحف التي بين أيديهم مثلاً، يتحوّل المشهد إلى لوحة موحية، إذ تغطي الصحف المنصة والممثلين، وحين يؤدون حوارهم المشترك كلٌ بمفرده، فكأنما يتبادلونه معاً كتبادلهم للشخصية الرئيسة التي يبحثون عنها ويجسّدونها في الوقت نفسه.

وإذا دفع رشيد بوجدرة بطله (الموظّف البيروقراطي المولع إبادة الجرذان في إحدى المدن الجزائرية) إلى إطلاق مكبوتاته عبر نوع من الهذر المركّز، فإن المخرجة حافظت بدورها على حالات الهذر وصعّدتها لتصبح حالات من الهذيان. فإذا العرض المشهدي

اعتمدت على أداء الممثل وأفقه التعبيري كعنصر في المشهد البصري



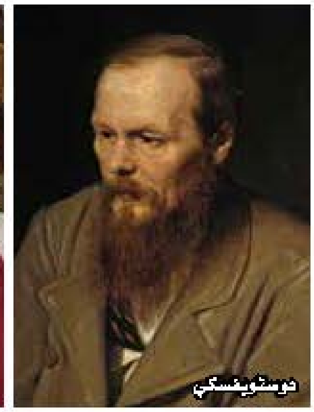


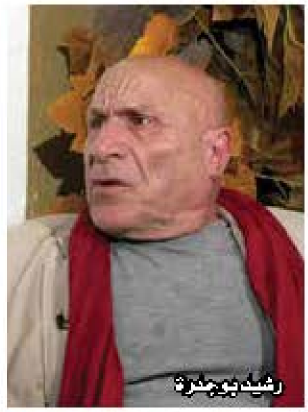


من المسرح اللبناني

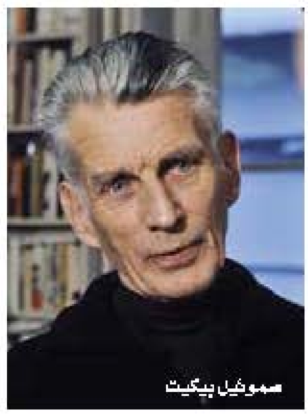
شبه متاهيّ يختلط فيه الواقع واللا واقع، الوعي واللا وعي، الحقيقة والوهم. فإذا الحوار شبه داخلي تردّده شخصيات مختلفة ليست إلاّ شخصية واحدة منفصمة وعصابية تائهة في متاهة من المرايا الوهمية. ولم يكن مستغرباً أن يتحول الحوار إلى سلسلة من المفارقات الكلامية والطباقات والتداعيات وأن تتكرر بعض الجمل الواضحة الدلالات (كوصول الموظّف متأخراً دوماً إلى عمله). هكذا يبرز مثلاً هاجس الجرذان التي تقرض أجزاء من المدينة وتغزو مخيلات الناس (نتذكّر ألبير كامو وروايته– الطاعون) وكذلك هاجس البيروقراطية الرتيبة التي تجرّد الموظّف من أحاسيسه وانفعالاته وتحوّله إلى أداة موجّهة وكذلك هاجس السجن والتحقيق والماضي التاعس والسلبي.

كان عرض (الجيب السري) احتفالياً واقعياً هذيانياً شاءته المخرجة اختباري الطابع وحاولت اعتماد أنواع مسرحية مختلفة من الساتيرسم (الهجائية) إلى الغروتسك الملطّف والبورلسك والفانتازيا ضمن جو طقسي خاص. وحاولت المخرجة كذلك الإفادة من طاقات الممثلين من أجسادهم وأصواتهم. وفي غياب شبه تام للديكور وتفاصيله، بدا


دوستويفسكي


رشيد بوجدرة


شكسبير


صموئيل بيكيت

الممثلون عناصر العرض وأدواته. فإذا هم يمثلون ويروون ويتداعون ويتبادلون الحوار (المتقطّع) والجمل ساخرين هازئين. ولم يتوانوا كذلك عن الرقص والغناء وعن التشخيص الكاريكاتيري وأداء بعض المشاهد المروية.

أما في مسرحيتها الأخرى (ميديا.. ميديا) فأعادت المخرجة الراحلة قراءة النص الإغريقي المعروف (ميديه) انطلاقاً من صيغة الكاتب الفرنسي جان أنوي، فبدت أيضاً كما في (الجيب السري) بنيته الدرامية والسردية وبنته بناءً مشهدياً وإيقاعياً وتعبيرياً جديداً. وانطلقت المخرجة من رؤيتها المعاصرة والتجريبية إلى النص الأرسطوطاليسي وإلى الشخصيات المأساوية وعلاقاتها، وحول أسطورة ميديه الإغريقية القديمة إلى حالة أسطورية حديثة ذات مواصفات تراجيدية ورمزية مرتبطة بالإنسان المعاصر وهمومه. واعتمدت المخرجة البعد الكوريغرافي لنسج فضاء من الحركات التعبيرية والرقصات وصولاً إلى لغة مشهدية تجريبية تدمج الأداء والحركة دمجاً درامياً.

أولت الناحية البصرية اهتمامها لجعل المشهد لوحة موحية

حاولت بناء نص دراما تورجي حديث ومعاصر في آن


سهام ناصر



من مسرحيات شكسبير

انطلقت المخرجة الراحلة من أسطورة ميديه لتبني أسطورتها الخاصة ولتنسج شخصية المرأة القدرية بحرية ولكن من دون أن تخرج كلياً عن قسماتها الإغريقية، فالمأساة، وإن تطورت، تظل في جوهرها إغريقية، واستطاعت المخرجة عبر تحديث ميديه (وربما عبر تغريبها) أن تخلق لها أكثر من قرينة. فإذاً ميديه سهام ناصر امرأة في ثلاثة وجوه (أو ثلاثة أقنعة) على أن يكمل الوجه الوجه الآخر، إنها ميديه المنقسمة على نفسها: إنها امرأة وحيدة وثلاث نساء في وقت واحد، تعبر بجسدها وتمعن في ترويضه وكأنه هو مساحة الحب والثأر والخيانة.

في هذا العرض الذي لقي نجاحاً كبيراً حاولت المخرجة بناء نص دراماتورجي حديث ومعاصر وجعلت ميديه امرأة متناقضة، تعيش الصراع الداخلي عيشاً جسدياً متألمة ألم المخاض، فإذا هي امرأة من لحم ودم، من فتنة وشهوة، ومن حب وخيبة وجنون وحنان وقسوة وثأر وموت، يبدأ التجريب لدى المخرجة في النص الذي ارتأته نصاً دراماتورجيا – مشهدياً قبل أن يكون مادة لغوية أو سردية، وتقطيعها للفصول والمشاهد أبعد العرض عن مزالق السرد، فإذا المسرحية لا تروي بقدر ما توجد مناخاً للحدث الرئيس والشخصيات والمواقف، وإذا الأحداث بدورها واهية لا تتطور إلا عبر تطور العلاقات والحركة، وأسقطت فواصل كثيرة من النص وحواريات واستعاضت عنها بالحركات التعبيرية والسينوغرافيا والرقصات والأفعال الداخلية والصمت. ولم يكن توظيف القماش الأبيض (والأحمر) إلا لمصلحة العرض جمالياً ودرامياً، والشاشة البيضاء التي احتلت جانباً من الخشبة كانت أولاً مساحة لخيال الظل تتراءى من خلفها الأطياف أو الشخصيات الطيفية، وثانياً أشبه بالمرآة الرمزية التي تقف ميديه أمامها لترى نفسها أو لتبصر نصفها الآخر (جايسون) فتلتحم به، وثالثاً أقرب إلى الغشاء الرقيق الذي يدخله أو يخرج منه جايسون وسواه أو تغرق فيه ميديه غرقاً رحمياً، ويبدا ذاك الغشاء وكأنه يفصل بين الحياة والموت، بين الحقيقة والوهم، بين المسرح والكواليس، بين الضوء والظلمة، ولعل أجمل ما أدت تلك الشاشة هو تحولها إلى ما يشبه الأقماط أو الأكفان حين جعلت المخرجة الممثلين يلتصقون بالقماشة التصاقاً ويتحركون تحركاً رمزياً وتعبيرياً، أما الوشاح الأحمر الذي دخلت به إحدى (قرينات) ميديه؛ فأضاف إلى اللونين (الأبيض والأسود) رمزاً واضحاً هو رمز الدم الذي ضرج يدي ميديه، وكان على (الميديات) الثلاث أن يلتففن به التفافهن داخل شرنقة حمراء أو داخل خيط من الدم.

لجأت إلى نسج فضاء تعبيري عبر الحركات والرقصات للوصول إلى لغة مشهدية تجريبية

كل عرض قدمته سهام ناصر كان يحمل ملمح جدية ولكن في سياق مشروعها الإخراجي المتميز والفريد، فهي كانت ترفض التكرار والرتابة وتؤثر التجريب الدائم والبحث عن لغة إخراجية تتخطى نفسها باستمرار وتتجدد وتتطور، وإذا اختارت سهام ناصر المسرح الصعب والجاد والاختباري في مرحلة الاستهلاك الثقافي والمسرحي، فلأنها تنتمي إلى فئة المخرجين الطليعيين والحالمين الذين أصبحوا قلة قليلة في المرحلة الراهنة.





مصطفى محرم

إشكالية مفهوم (الميلودراما) في المسرح والسينما والتلفزيون

يعتبر مصطلح (الميلودراما) من أشهر المصطلحات الفنية شيوعا بين العاملين في مجال الأدب والفنون، خاصة في المسرح والسينما والتلفزيون، وقد لا يعرف الكثيرون منهم، أن هذا المصطلح الشائع ترجع أصوله الاشتقاقية إلى اليونان؛ فهو يتكون من (melos–drama) أي الأغنية الدرامية، أو الدراما التي تصاحبها الموسيقا، وقد تصادفت نشأة الميلودراما مع نشأة الأوبرا في إيطاليا في القرن السادس عشر، ثم تطورت الأوبرا من خلال محاولة إحياء التراجيديا الكلاسيكية والخلط بين الموسيقا والدراما، وفي القرن الثامن عشر أطلق المؤلف الموسيقي (هندل) على بعض أعماله (أوبرا)، وبعضها الآخر (ميلودراما).

وفي نهاية القرن الثامن عشر، بدأ كتّاب المسرح الفرنسيون تطوير الميلودراما كنوع بارز، وذلك عن طريق تطوير الحوار والإكثار من المناظر والأحداث العنيفة، وشحن المشاهد بشكل مبالغ فيه لإثارة المشاعر وتقديم الأشياء المحببة. ومن الأمثلة المعروفة للميلودراما البدائية؛ التراجيديات الكئيبة التي كتبها كريبيون (الأب) ومسرحية (بيجماليون) التي كتبها جان جاك روسو (١٧٧٥)، وتراجيديا (الإعدام بالحرق) التي كتبها إميل كابريو (١٧٩٠)، و(سلينا أو طفلة الغموض) التي كتبها بيسكر كورت (١٨٠٠). وقد ساهم التأثير الفرنسي، إضافة إلى العنصر القوطي في أعمال (جوته) و(شيلر) خلال القرن التاسع عشر، في إنتاج عدد كبير من الميلودرامات على المسارح الإنجليزية، ومن أشهرها (شبح القلعة) التي كتبها القس م.ج. لويس (١٧٩٧). وظهرت أيضا في تلك الفترة عدد من الروايات كتبها (سير والترسكوف)، و(تشارلز ريد)، و(تشارلز ديكنز) و(ويلكي كولنز) وآخرون.. وجرى إعداد هذه الروايات للمسرح في شكل الميلودراما. وتصادف في هذه الفترة من الانحلال في المسرح ظهور قليل من الأعمال المسرحية الجيدة. وقد نتج عن ازدهار الميلودراما في القرن التاسع عشر نوع من التسلية المثيرة للعواطف دون أي عمق، حيث نجد الشخصيات الأساسية فيها أخياراً وأشراراً، ومن ثم امتلأت الميلودرامات بالعنف والمشاهد الغريبة والساحرات والأشباح ومصاصي الدماء، وواقعية خسيسة في شكل حكايات غريبة عن الانحطاط الخلقي والقمار والقتل. ومن بين الأمثلة العديدة لهذا النوع، نجد أشهرها (حكاية غامضة) التي كتبها توماس هولكروفت (١٨٠٢) و(سوزان سوداء العينين) التي كتبها دوجلاس بيرولد (١٨٢٩)، و(ماريا مارتن أو جريمة في الحظيرة– ١٨٣٠) و(إخوان كورسيكا– ١٨٥٢) اللذان كتبهما بوسكيود، و(عشر ليال في الحانة– ١٨٥٨) و(سر ليدي أودلي) لمسز برادون، و(تذكرة المسافر– ١٨٥٣) لتوم تايلور. ويجب أن نذكر أيضا الميلودراما الذكية (تلميذ الشيطان) التي كتبها برناردشو (١٨٩٧) وبعض المسرحيات التي أرهصت لمسرح العبث.

ويمكن القول إن هناك علاقة بين الميلودراما والتراجيديا أشبه بالعلاقة بين (الفارس) والتراجيديا، ونجد أن الأبطال من النمط المسطح؛ فالبطل والبطلة يتسمان بالنقاء تماما، والشرير هو رمز للخبث والأخلاق الوضيعة، مثل ما نجده من أنماط أيضا في أفلام الغرب الأمريكي وكذلك أفلام الميلودراما، وميلو دراسات القرن التاسع عشر، مثل (سويني تود) و(شبح حلاق شارع فليت– ١٨٤٢) و(تحت مصباح الغاز– ١٨٦٧) ومسرحية (عشر ليال في حانة– ١٨٥٨) التي لا يزال يتم إنتاجها ولكن ليست للإثارة وإنما للضحك.

ويطبق اصطلاح الميلودراما على كل عمل أدبي يعتمد على أحداث يستحيل حدوثها أو على حدث مثير. ونجد في القاموس المختصر للمصطلحات الأدبية Concise Dictionary of Literary Terms في تعريفه للميلودراما على أنها شكل من الأشكال المسرحية (يزيد من حدة الإحساس ويبالغ في العاطفة ويحكي حدثا مثيراً يحرك المشاعر). وإن الميلودراما كانت في الأصل مسرحيات رومانتيكية تصاحبها الموسيقا والغناء والرقص، وقد انبثقت في القرن الثامن عشر في إنتاج حاذق ولكن في غاية البساطة، وحكايات تعتمد على المصادفة وتؤثر في المشاعر وتأتي نهاياتها سعيدة.

ويرى جيمس توماس في كتابه (تحليل النص Script Analysis) أن اصطلاح الميلودراما قد يشير إلى مسرحية جادة مثيرة للمشاعر، وغالبا ما تكون عنيفة في أحداثها وقوة تأثيرها. ويضيف قائلا: وتستطيع الميلودراما الحديثة أحيانا أن تكون تراجيديا جادة ولكنها تعود في نهايتها إلى سالف القرن الثامن عشر. وتستمر الميلودراما التاريخية والحديثة أن تتشارك في التركيز الأكبر على الحبكة وعلى (ماذا سيحدث بعد ذلك؟) وتشتركان أيضا في نفس الغرض، وهو جذب جمهور كبير عن طريق مشاهد مثيرة والتشويق الحاد والصراعات القوية.

وهدف الحبكة الأساسي للميلودراما، يميل إلى المبالغة ولكن بشكل لا يبعد الجمهور عن تصديقها. والمشاهد المتفرقة غالبا ما تكون درامية تماما في حق نفسها، وتلعب الظروف الاجتماعية بوجه عام دورا مهما، وتتسم المشاهد بالتغيرات المفاجئة بالنسبة إلى الحدث والجو العام ويرتبط بها تشويق حاد، وعادة ما يتناقض مع مشاهد ومسرحيات كوميدية. وفي الميلودراما الحديثة تسلسل هرمي واضح في رسم الشخصيات الثانوية بالنسبة إلى الرسم الجيد للشخصيات الأساسية التي تتسم أحيانا بأحد الاضطرابات العصبية. ويميل الحوار الميلودرامي إلى التأرجح من المبالغة

إلى التلميح المؤثر مع الإيقاع القوي وذلك للإعلاء بالجو العام، ويسود الطابع الاجتماعي والأخلاقي في الميلودراما الحديثة.

يقول الدكتور ناصر الحاني، في كتابه (المصطلح في الأدب العربي): (إن الميلودراما تميزت عن التراجيديا بشكل واضح في القرن الثامن عشر، إذ أخذت تمتلئ بالعناصر المثيرة للمشاعر، وتهمل رسم الشخصيات وتبتعد عن روح التراجيديا الحقيقية، وهدفها الأساسي التأثير في الجمهور، وإن الغناء والاستعراض والحادثة التي تعتمد على المصادفة هي العلامات البارزة في الميلودراما). كما يرى الدكتور الحاني أن الفرق بين الميلودراما والتراجيديا هو أن الفجيعة في المأساة تأتي من الأعماق، بينما هي سطحية في الميلودراما، حيث يعتمد صانعوها على وسائل مصطنعة لإثارة الألم في نفوس القراء والجمهور، كأن تبرز وجيعة أبطالها فوق المسرح استدراراً للعطف وشحذاً لمشاعر الرحمة، بينما يجد حوادث القتل لا تثير من الحزن في نفس المتفرج أو القارئ ما أثارته الحوادث نفسها.

وفي (معجم المصطلحات الأدبية) للدكتور مجدي وهبة، نجده يطلق على الميلودراما (المشجاة)، ويقول إنها نوع من المسرحيات كان أول ظهورها في إيطاليا في أواخر القرن السادس عشر، وإن هذا النوع كان يعتمد على الإلقاء المصحوب بالموسيقا، وإنه استمر نحو مئة عام مرادفاً للأوبرا. وفي أواخر القرن الثامن عشر أصبح هذا النوع من المسرحية يتضمن إلى جانب الموسيقا والإلقاء، الحوادث المثيرة والعاطفية المسرفة والمناظر الغنية بالحيل المعقدة والأدوات التي توهم بالواقع.

ويتفق الدكتور ثروت عكاشة مع الدكتور مجدي وهبة، في ترجمة مصطلح الميلودراما بكلمة (المشجاة)، وفي معجمه الموسوعي للمصطلحات الثقافية، يرى أن هناك معنيين للميلودراما: أحدهما هو الأصل، والمقصود به تمثيلية أو قصيدة شعرية، تصاحب كلامها المنطوق خلفية موسيقية، وقد ظهرت خلال عصر النهضة محاولات لإحياء المسرحيات الإغريقية بمصاحبة النغم للكلام المنطوق، وأهم النماذج الحديثة لاستخدام المشجاة بهذا المعنى ما قام به جورج بنده George Benda (١٧٧٤) في مسرحيته (أريادني في ناكوس) و(ميديا)، ثم ريتشارد شتراوس وآرثر هونيفر في النصف الأول من القرن. والمعنى الآخر شديد الشيوع للمشجاة، هو المسرحية التي تعتمد في تأثيرها على المواقف العاطفية الحادة أكثر مما تعتمد على بناء الشخصيات وتطويرها. وفي عهد السينما الصامتة في العقود الأولى من القرن العشرين، كان ثمة عازف للأرغن أو البيانو يعزف الموسيقا الملائمة المصاحبة للأفلام لمضاعفة تأثير اللحظات الانفعالية. كما تضم تمثيليات (أوبرا الصالون Soap Opera) خلفية موسيقية تهيج المشاعر والوجدان وفق مسيرة الأحداث أسىً وفرحاً إلى غير ذلك (Mood music) وخاصة عندما تبلغ القمة حل العقدة المسرحية.

قامت السينما منذ عشرينيات القرن العشرين باقتباس عدد كبير من ميلودرامات المسرح، حيث أقبل عليها الجمهور، وكان التمثيل يعتمد فيها على الإشارات والتلويحات، أكثر من اعتماده على الحوار والإعلاء بالدراما عن طريق الموسيقا والمناظر الاستعراضية، التي تماشت بشكل كبير مع هذا الوسيط الجديد. وكانت السينما في ذلك الوقت تقدم قصصاً عاطفية في ديكورات محببة وتقدم من خلالها دروساً ومشكلات أخلاقية تعبر عن مواقفها الشخصيات، وقد لقيت هذه الأفلام استحساناً كبيراً. كان التمثيل في تلك المرحلة الصامتة هو الطريق إلى الميلودراما كما هو واضح في ريادة هذا النوع، مثل فيلم (البراعم المتكسرة) الذي أخرجه د.و.جريفيث (١٩٢١).

والفيلم الميلودرامي نوع له اعتباره من ناحية الانتشار الزمني والجغرافي. فمنذ بدايات القرن العشرين حتى الخمسينيات، غزا هذا النوع عن طريق المشاعر والإثارة العاطفية والحدث، بما فيه أفلام الجريمة وأفلام الغرب وأفلام الحرب، حيث ازدهر بشكل كبير في العديد من السينمات القومية، ربما كان أبرزها قارة آسيا، خاصة الهند واليابان وكوريا الجنوبية. وفي الشرق الأوسط، وخاصة في مصر،

وقد ازدهرت الميلودراما في مصر منذ الثلاثينيات من القرن العشرين، حيث كانت هي النوع الأثير في أفلام يوسف وهبي، الذي يعتبر أبرز رواد هذا النوع في المسرح والسينما، فقدم (أفلام أولاد الذوات ١٩٣٢)، (الدفاع ١٩٣٥)، (ليلة ممطرة ١٩٤١)، (ليلى بنت مدارس- أولاد الفقراء ١٩٤٣) (الطريق المستقيم ١٩٤٤)، (ضربة القدر ١٩٤٨)، وغيرها من الأفلام الميلودرامية. وقد سار على نهج مدرسة يوسف وهبي كل من المخرج إبراهيم عمارة والمخرج حسن الإمام الذي أصبح له مدرسة بارزة في أفلام الميلودراما.

أما بالنسبة إلى التلفزيون في مصر، فإن معظم ما يقدم من مسلسلات تحت مسمى (الدراما التلفزيونية) فإنه ينتمي إلى نوع الميلودراما الفجة، لما يحتويه من عنف ومبالغات في الأحداث وفي أداء الممثلين، وذلك لضمان التأثير في جمهور المشاهدين وألفاظ مبتذلة تحت مسمى الواقعية، فيغلب الإسفاف على الفن، وأصبح العنف من أجل العنف، والابتذال من أجل الابتذال.

ترجع أصول المصطلح إلى اللغة اليونانية ويعني الأغنية الدرامية أو الدراما التي تصاحبها الموسيقا

في القرن الثامن عشر انتشرت الميلودراما عبر الوجدانيات الكئيبة وخصوصاً على خشبة المسرح

يطلق مصطلح (الميلودراما) على كل عمل أدبي وفني يعتمد على أحداث مثيرة يصعب حدوثها

بعد فوز (الطوق والاسورة) بجائزة المهرجان العربي للمسرح

ناصر عبدالمنعم:

علينا أن نعرف ما نتمرد عليه جيداً



أمنية طلعت

ناصر عبدالمنعم، مخرج مسرحي له تاريخ طويل من الإبداع، شهدت خشبات المسارح المصرية والعربية الكثير من أعماله، التي عنى فيها بشكل كبير بتغيير فن التعامل مع الفضاء المسرحي، فقد تمرد على مسرح العلبة الإيطالي والتناول الكلاسيكي للنصوص الإبداعية، وكان الضوء والظل في مسرحه من الأدوات المهمة في تشكيل عالمه المسرحي، حيث يشكل بهما كوادر بصرية تضفي على المسرح حيوية، تخلق تفاعلاً كبيراً مع الجمهور.




محمد العامري


أمين نسور

أخيراً، حصل عرضه (الطوق والإسورة) على جائزة الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، في المسابقة الرسمية للمهرجان العربي للمسرح، على غير ما توقع الجميع، فالمسرحية تعتبر إعادة إنتاج لما تم تقديمه ضمن المهرجان الدولي للمسرح التجريبي في مصر عام (١٩٩٦)، ما شكل مفاجأة له ولكل الفنانين المشاركين بالمسرحية.

يقول ناصر عبدالمنعم: لم أتوقع الفوز على الإطلاق، بل إن الأمر لم يرد على خاطري، لأنني كنت متردداً في إعادة إنتاج «الطوق والإسورة» من الأساس، فلقد كان أول إنتاج لها عام (١٩٩٦) وحصلنا على جائزة المهرجان التجريبي حينها وانتهى الأمر عند هذا الحد، لكن أثناء الاستعداد لليوبيل الفضي لمهرجان المسرح التجريبي عام (٢٠١٨) اقترحوا إعادة تقديم بعض العروض التي فازت بجوائز على مدار الخمسة والعشرين عاماً ومن ضمنها «الطوق والإسورة»، فترددت كثيراً لأن هناك (٢٢) عاماً مرت ولم يعد ممكناً الاستعانة بنفس الممثلين، حتى مسرح الطليعة تغير ولن أستطيع أن أعرض عليه، فلقد كنت معتمداً على أن مقاعد قاعة زكي طليمات متحركة والآن أصبحت ثابتة، فلم يكن معي ممثلون ولا مسرح ولا نسخة مصورة ولكني قبلت في النهاية إسهاماً مني في اليوبيل الفضي، وقلت أضغط على نفسي وأقدم العرض لمدة يومين في التجريبي وانتهى الأمر، فلم يكن في ذهني التطورات التي تلاحقت، حيث إن البيت الفني للمسرح أصبح يمتلك عرضاً من إنتاج (٢٠١٨) وتنطبق عليه شروط الترشح لأي مسابقة، ومسابقة الشيخ سلطان بن محمد القاسمي كانت تبحث هذا العام عن الموضوعات التي تشتبك مع الموروث الشعبي، وبالتالي رُشحت (الطوق والإسورة) وتم اختيارها لتمثيل مصر في المسابقة الرسمية، فكانت هذه أيضاً مفاجأة لي، وأنا في المهرجانات بشكل عام أهتم أكثر بإمتاع الجمهور ولا أفكر في الجوائز لأنها في النهاية تعتمد على معايير وضوابط متغيرة وفقاً للجنة التحكيم، ويمكن لعمل أن يفوز في مسابقة ولا يفوز في أخرى، لأنه لا يوجد معيار ثابت للمسألة، وبالتالي كان تركيزي على أن نقدم أفضل ما لدينا من دون التفكير في الجائزة، ولكنها أتت وفزنا والحمد لله.

• هل كان عدم توقعك الفوز سبباً في عدم حضورك حفل ختام المهرجان؟

– الجو كان سيئاً في ذاك اليوم، ومليئاً بالأعاصير والأتربة والأمطار ودرجة الحرارة منخفضة جداً، فخفت على عيني التي أجريت بها عملية دقيقة منذ شهر تقريباً، ولم يكن لدي فكرة لآخر لحظة عن فوز «الطوق والإسورة»، فالحقيقة هي أنه حتى وزيرة الثقافة دكتورة إيناس عبد الدايم، لم يكن لديها أدنى فكرة عن العرض الفائز حتى لحظة النطق على خشبة المسرح الكبير، وهذا أمر أحيي عليه الهيئة العربية للمسرح، ولذلك لم أذهب إلى حفل الختام خوفاً على عيني، ولأنه لا يوجد ما يستدعي أن أضغط على نفسي والذهاب من أجله، فجميعنا لم يكن لديه أدنى فكرة عن أي شيء.

• حتى اللحظات الأخيرة من المهرجان، كان أغلب الحضور يتوقعون فوز العرض المغربي (شابكة)، أو العرض الإماراتي (المجنون)، هل أثر فيك هذا الكلام؟

العرض القادم للمسرحية سيكون في افتتاح مهرجان أيام الشارقة المسرحية

اختيار العرض لتمثيل مصر في المسابقة رسمياً وفوزه بالجائزة كانا مفاجأة لي


من مسرحية «الطوق والإسورة»

– أنا لا أتأثر بكلام الناس في المهرجانات، لأنه يكون مجرد توقعات قائمة على انطباعات شخصية، وغالباً ما تكون اللجنة في اتجاه، قد يتفق أو يختلف مع آراء الناس، وعموماً أنا شخصياً أحببت (شابكة) المغربي و(المجنون) الإماراتي، ولو كان أحدهما فاز بالجائزة كنت فرحت جداً فأمين نسور ومحمد العامري من المخرجين المهمين والمتميزين على الساحة العربية الآن.

- هناك انتقاد يتردد كثيراً بشأن (الطوق والإسورة)، **وهو أنها عرض قديم فكيف تشارك وتفوز بجائزة في (٢٠١٩). ما تعليقك؟**

– لا يوجد شيء اسمه عرض قديم فما قُدم من إنتاج (٢٠١٨)، كما أن الريبرتوار المسرحي تقليد متبع في كل مسارح العالم وكل فرقة كبيرة لها ريبرتوار سنوي ضمن الموسم الخاص بها، فنحن لسنا أمام عرض قديم ولكنه عرض تنطبق عليه شروط الإنتاج الحديث، ويمثل ريبرتوار فرقة مسرح الطليعة، في النهاية كل إنسان حر في تصوره، وفي المهرجانات الفيصل هو رأي لجنة التحكيم.

- لو قارنا بين نسخة (١٩٩٦) ونسخة (٢٠١٨). ما هي الاختلافات؟

– عندما كنت أعد المسرحية للعرض في المسرح التجريبي العام الماضي، اكتشفت أنني لن أستطيع تقديم نفس النسخة القديمة، لأن الممثلين اختلفوا وكذلك المساحة المسرحية، فكل فضاء مسرحي يعطي إيحاءات ودلالات تقودك إلى مسارات مختلفة، كما أن الممثلين ليسوا أدوات نكسوها بأفكار مسبقة، فهم كطرف مبدع يعطون أداءً إبداعياً يتجدد كل يوم، إضافة إلى الجمهور الذي اختلف أيضاً، والإدارة الإنتاجية، وحتى القاهرة نفسها اختلفت، وكذلك طقس الذهاب إلى المسرح، كنت واهماً أنني سأقدم العرض كما كان، ولكن أثناء البروفات وجدتني أذهب إلى مناطق لم تكن موجودة، وهي في النهاية تنويعات على عمود فقري واحد، ومن شاهد (الطوق والاسورة) في اليوبيل الفضي للتجريبي سيكتشف أنها اختلفت في المهرجان العربي، فلقد كانت مساحة مسرح السلام ضيقة، أما مساحة مسرح البالون فكبيرة وساعدتني على تحقيق تصورات جديدة مثل مرور الممثلين بين الجمهور، وهنا يكمن السر في المكان، فالإحساس بالمكان يمنح فروقاً مختلفة، ولذلك أعتقد أن العرض سيختلف أيضاً عندما نعرض في الشارقة، لأننا كما سمعنا سنعرض في بيت من البيوت الأثرية، وهذا ما سيضفي روحاً واقعية على العرض.

- الفضاء المسرحي لديك مختلف طوال الوقت، ومن يتابع أعمالك يعرف أنك لا تخضع أبداً لأستاتيكية العلبة الإيطالي؟

– أنا ابن مسرح الطليعة بمفهومه الحداثي، وبدأت أول عرض احترافي لي مع أول دورة للمسرح التجريبي عام (١٩٨٨)، فأنا لا أميل للعلبة الإيطالية والشكل الكلاسيكي للمسرح، لكن كي أتمرد يجب أن أعرف ما أتمرد عليه أولاً، فلقد عملت كمساعد مخرج في مسرحيات كلاسيكية كثيرة مع مخرجين كبار، ثم جاءت حالة التمرد، فلقد شبعنا من هذا الشكل التقليدي، كما أنني أحب أن تكون الصورة أكثر تفاعلية، واختياراتي للنصوص دائماً صعبة، وتحتوي على تنقلات زمنية ومكانية كثيرة، ما يحتاج إلى مساحات مختلفة كي أتنقل عليها باستخدام التقطيع السينمائي، وكأننا ننتقل من كادر لآخر دون إظلام، وبالتالي يكتسب العرض سيولة وتدفقاً في الأحداث لم يكن موجوداً من قبل، وهذا يشكل تحدياً كبيراً في استخدام الضوء والظل، ما يتطلب الإبداع على مستويات متعددة ومتراكبة.

- ما هي مشاريعك المسرحية القادمة؟

– سأعرض مسرحية (الساعة الأخيرة) في مهرجان بالمغرب قريباً، كما أنني أستعد لعرض (الطوق والإسورة) في الشارقة والأقصر والإسكندرية، كذلك أحضر الآن لعرض (أحدب نوتردام) على المسرح القومي في موسم الشتاء القادم، ولدي فكرة عن تحويل رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للأديب الطيب صالح إلى مسرحية.



من مسرحية «المجنون»

لم أكن لأحزن لو فاز محمد العامري وعرضه (المجنون) أو أمين نسور وعرضه (شابكة)



ناصر عبدالمنعم



الخانكه من أحياء مصر القديمة

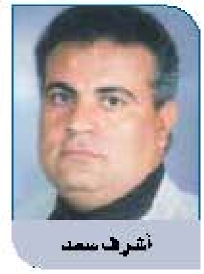
تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- السينما المغاربية قضايا الفرادة والتعدد
- أحلام الطفولة والعالم في (غابة بين الأمواج)
- (الإشارة والمعنى) للناقد نبيل سليمان
- (بن) طفل يجوب العالم
- جلال الدين الرومي بين شرق وغرب
- فقه الصورة والتراسل بين المخيلة والعين

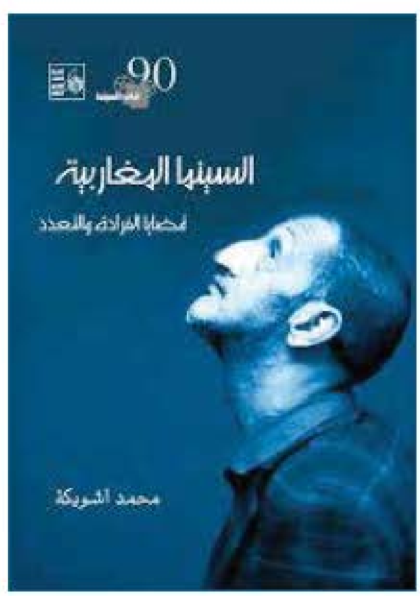
«السينما المغاربية- قضايا الفرادة والتعدد»

من إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية


أشرف سعد

تمثل الحركة السينمائية المغاربية حالة شديدة التميز وبالغة الأهمية، حيث تعالج القضايا الإنسانية من زاوية شديدة الخصوصية والتفرد، فلكل مجتمع من مجتمعات المغرب العربي سياقه الخاص الذي ينعكس على إنتاجه الفني بشكل عام والسينمائي بشكل خاص.

وقدم لنا الأستاذ (محمد أشويكة) كتابه (السينما المغاربية قضايا الفرادة والتعدد) ضمن سلسلة آفاق السينما التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية العدد (٩٠)، وقدم في كتابه قراءة نقدية لتجارب عديدة رصدت هموم ومشكلات المواطن في المغرب العربي، كما رصدت أيضاً آماله وأحلامه وعلاقته بتراث يفرض عليه نمطاً خاصاً على المستويين الفكري والحياتي، وذلك عبر خمسة فصول هي محتوى الكتاب وتحمل العناوين الآتية: السينما والإرهاب في المغرب العربي.. الجزائر نموذجاً، والفصل الثاني وثائقيات الربيع العربي المغربي.. تونس نموذجاً، والثالث وظيفة الرموز في الفيلم الأمازيغي (أدرارن باية نموذجاً)، والرابع الرؤية السينمائية لدى المخرج رضا الباهي، والخامس فيلم المسيرة ذاكرة الهجرة.



لم تكن السينما مجرد فن للفرجة والتسلية فقط، وإنما هي وسيلة للتعبير عن قضايا الذات والعالم، واستثمر المخرجون تقنياتها ولغتها ليبلوروا عبرها رؤاهم وآراءهم، تجاه مجتمعاتهم وتجاه الآخرين، والسينما تدفع الإنسان نحو النقد والتخيل، وأفلام المخرج التونسي رضا الباهي، استطاعت أن تنسج معالم رؤيته السينمائية عبر مجموعة منها (العتبات الممنوعة عام ١٩٧٢م)، و(شمس الضباع عام ١٩٧٥م)، و(السنونو لا تموت في القدس عام ١٩٩٤م)، و(صندوق عجب عام ٢٠٠٣م)، و(ديما براندو عام ٢٠١١م).

وعاش رضا الباهي التحولات الجذرية التي طالت مجتمعه التونسي والمغاربي. وتدور أحداث فيلمه (شمس الضباع) في قرية بحرية هادئة، يعرف سكانها بعضهم بعضاً، ويعيشون من عائدات الصيد البحري، ويواجهون البحر الذي يقضي على بعضهم من حين لآخر بنوع من الخوف والتحدي، وسرعان ما تهتز العلاقات فيما بينهم وينقسمون حول أنفسهم من جراء قدوم أحد المستثمرين الاجانب لإقامة مشروع سياحي ضخم، وتتمتع سينما رضا الباهي بقوتها التعبيرية والجمالية وذلك ارتكازاً على عدة محاور أهمها ما يلي: انحياز المخرج لقضايا العدل، والانحياز إلى المقصيين والمتعبين في الأرض ضحايا القهر والاستغلال، والاشتغال على الفن داخل السينما، والترحيل الفني مثل اعتماده على ممثلين مصريين في فيلمه التونسي شمس الضباع، ومزج الدراما بتوابل وثائقية: ففي فيلمه (العتبات الممنوعة) يظهر طغيان الطابع الوثائقي.

وقد طرحت السينما المغاربية على مستوى مخرجي الداخل والمهجر موضوع الهجرة، وأصبحت وسيلة لإثارة قضايا أجيال المهاجرين، وذلك للكشف عن رؤاهم وطرح تصوراتهم تجاه الذات والآخر، واستوحى فيلم (المسيرة) أحداثه من الحركة التاريخية التي قادها نشطاء وحقوقيون (أو من أصول مغربية) تحت مسمى المساواة ومناهضة العنصرية في (١٥ أكتوبر ١٩٨٣م)، وغالباً ما تطرح الهجرة عدة مواضيع كالاغتراب والانفصال العائلي والعنصرية والإحساس بالتمزق الوجداني.


محمد أشويكة

ويعكس فعل الهجرة حركة من مكان إلى آخر، وغالباً ما تكون أغراضها متنوعة (تواصلية، إنسانية، تجارية، اقتصادية، ثقافية)، والهجرة في الأفلام المغاربية تتمثل في بحث المغاربيين عن آفاق أرحب للتخلص من كافة أشكال الضيق التي يعيشونها ببلدانهم الأصلية.

استطاعت السينما المغربية أن تنحت لنفسها مساراً خاصاً داخل الخريطة الإبداعية العربية، وذلك بفضل تراكم تجارب الأجيال واختلاف رؤاهم ورهاناتهم السينمائية. وهكذا تمكن جيل من المخرجين الجدد أمثال (محمد مفتكر، ونبيل عيوش، وليلى المراكشي، وإسماعيل فروخي، وهشام العسري) أن يسيروا في طريق مختلف عمن سبقهم من السينمائيين، وأن تثير أفلامهم العديد من التساؤلات المتعلقة بقضايا ملحة في المجتمع المغربي.

وعبّر فيلم (يا خيل الله) لنبيل عيوش عن الأحداث الإرهابية التي طالت بعض المدن المغربية، وأشهرها واقعة مقهى (أركانه) الذي يقع بساحة جامع الفنا، وهي تمثل العمق الاستراتيجي لمدينة مراكش السياحية.

وإذا كانت قوة السينما تكمن في قدرتها على التناول الجريء لبعض القضايا الحساسة للمجتمع الذي يحتويها، فإن فيلم (يا خيل الله) يستند في طرحه إلى قضايا المهمّشين والمظلومين، وسلط الضوء على بعض التمزقات الإنسانية كالمرض والحرمان والإدمان، وعالجت السينما المغاربية هموم ومشكلات المواطن المغربي بأسلوب حداثي.

أحلام الطفولة والعالم
في (غابة بين الأمواج)



مصطفى غنايم

يطرح كتاب (غابة بين الأمواج)، الصادر عام (٢٠١٨) عن دار نهضة مصر للكاتبة المبدعة سماح أبوبكر عزت، ورسوم الفنانة تاليا كيالي عدداً من القضايا/ الأحلام، والتي ترمي إلى أن يتعلم الطفل كيف يتقبل الآخر ويتعايش معه في ود وسلام في حياة يغمرها الحب والأمان؛ ومن ثم فقد اصطحبت المؤلفة الأطفال في مغامرة ممتعة بالإبحار في غابة مدهشة بين الأمواج، يلهو فيها الأسد مع الغزال، والفيل مع الدرفيل، ويختلط فيها الصهيل مع الهديل، والزئير بالهدير..

وقد استخدمت المؤلفة عدداً من الطرائق الفنية الإبداعية، والتي تناسب الأطفال في هذه السن الصغيرة، يبرز منها ما يمكن أن نطلق عليه الخيال السارد، أو السرد الخيالي؛ حيث مزجت براعة السرد بالخيال منذ بداية العمل؛ فاستهلت الحكاية بحديث ذي شجون للبحر لانتهاء الصيف.. ذلك الحديث الذي يظهر جلياً في صوت البحر/ السارد، وهو يعبر عن حزنه الشديد من قدوم الشتاء، وما ينتج عنه من وحدة قاسية يعانيها ويخشاها:

(ها قد فارقتني أيام الصيف الجميلة، وتسلل ببطء الخريف يبحر من ورائه الشتاء الذي أخافه.. ما أخافه وحدتي القاسية في أيام الشتاء).

وإذا انتقلنا إلى فكرة العمل الرئيسية، نجد أن المؤلفة قد عبرت عن الحلم الذي تتمنى تحقيقه، وهو إسعاد أطفال الطبقة الكادحة في المجتمع، كما أطفال أبناء الأثرياء، بنظرة حانية لا تختلف في جوهرها ومضمونها عن حلم يوسف إدريس في قصته الواقعية (نظرة)، حين تعاطف مع الخادمة الطفلة التي كانت تحمل على رأسها حِمْلاً ثقيلاً، وتعبر الشارع رامقة الأطفال الذين يلعبون بكرة من المطاط، متمنية أن ينظر إليها المجتمع نظرة رحمة، وينتشلها من واقع مرير؛ كما صورت (سماح) ببراعة تعاطف البحر أيضاً مع (أمير)، ذلك الطفل الصغير، الذي لفحت الشمس بشرته بُسمرة، وهو يجوب الشاطئ طوال اليوم ليبيع عوامات من المطاط على أشكال الطيور والحيوانات، وقد جسدت المؤلفة ذلك الموقف، حين جعلت (أمير) يتابع الأطفال وهو يسبحون، بينما هو يشتاق لأن يشاركهم في اللعب والسباحة والتمتع بالبحر.



وفي خضم تعاطفنا مع ذلك الطفل، نجد أصداء صوت البحر/السارد في حواره التخيلي يقرع آذاننا، بل نراه إنساناً يحلم بأن يتحرر الطفل (أمير) من العوامات التي تقيد ذراعيه، لتمتزج الأحلام جميعها: حلم البحر، وحلم (أمير)، وحلم الكاتبة.. إنه الحلم بتحقيق السعادة والسكينة للأطفال/ العالم؛ فترانا نستمع إلى البحر، وهو يعبر عن رغبته في انتشال الطفل من المعاناة مما هو فيه: (كانت أقدامه غير أقدام كل الأطفال خشنة متعبة من كثرة السير على الشاطئ حاملاً العوامات سعياً وراء الرزق).. وقد جعلت الكاتبة البحر فاعلاً رئيسياً في الأحداث، فصوّرته يتعاطف مع الطفل، ويدفع بالأسماك الصغيرة لتداعب قدميه الصغيرتين، حتى تمنحه الراحة بعد العناء الشاق، لنجد البحر ينجح في نهاية الأمر في تحرير يدي الطفل من العوامات ويصافحه بنفسه، ليدخل البهجة على قلبه مكافأة له على عمله.. ومزاوجة بين السرد والخيال نرى المؤلفة تطلق عنان الخيال لترتسم السعادة وتتحقق الأحلام كافة: فجعلت الطيور والحيوانات تندفع وتقفز في حضن البحر، وكأنها في (غابة بين الأمواج) يسودها الحب والسلام والتعايش والأمان، لتتجلى لنا بذلك العتبة الأولى للعمل، وهي (العنوان) – (غابة بين الأمواج) لتترسخ النهاية السعيدة في نفس الأطفال/ أمير/ البحر/ فيعيش العالم في ود وحب وسكينة ووئام، وتتبدد المخاوف والأوهام والأحزان، ويتمكن الكادحون من تحقيق الأماني والأحلام؛ فيشعرون بالسعادة والأمان، وهو ما ورد على لسان البحر في ختام العمل: (يمكنني الآن أن أستقبل الشتاء بلا خوف، ففي جعبتي ذكريات جميلة عن أطفال شاركتهم أحلامهم، واحتضنت أمواجي ابتساماتهم).



سماح أبوبكر

(الإشارة والمعنى) للناقد نبيل سليمان

تحليلات عميقة للرواية العربية



نادیا عمر

كتاب (الإشارة والمعنى) للناقد والروائي السوري نبيل سليمان، بحث في ماهيّة (المعنى) في الرواية العربية، ومدى ارتباطه الوثيق بـ(الإشارة)، فهما على حدّ تعبيره يشكلان ثنائياً أساسياً فيها، وقال إن إنسانية العالم تتمثل في قدرته على الإحالة إلى (معنى)، والتعرف إليه كجزء من السيرورة التي تقود إليه، وإلى ذلك فإن (المعنى) لا يقوم بالكتابة وحدها، بل بالقراءة أيضاً.

وفي هذا الصدد أشار إلى أن كتابه يحتوي على أكثر من مئة رواية، تناولها في فصوله المختلفة من مثل: الوعي الروائي للذات وللآخر وللبداوة، وفي جمالية الاستجابة الروائية للواقع عبر مفاصل الإرهاب، والشهيد والشهادة، والحرب في اليمن، وتجليات الزمن في ليلة رأس السنة وفي شهر رمضان، كما أفرد فصولاً أخرى كاشتغال الرواية على الغناء والسخرية والفانتاستيك، والحفريات الروائية في التاريخ، وسرديات سايكس بيكو، والسيرة والصوفية متحدثين. وكل فصل تناول جملة من الروايات معاً.

يؤكّد المؤلّف أن الرواية منذ فجر كتابتها، سعى كتّابها إلى مراكمة وعي يرتبط بالذات والآخر، وقد تطرّق لنماذج روائية من فلسطين: وبخاصة ما ارتبط بهذه الثنائية من جانب المرأة، والمثقف، والفن، وكل ما يتعلق بالآخر (الإسرائيلي).

وقدّم نماذج من الخليج العربي، حيث تبرز العلاقات الخليجية/ الهندية، ومما استعرضه من الأعمال التي تتناول هذه الثنائية قصة إبراهيم مبارك (شتاء) التي تظهر السلبية في الذات وفي الآخر، وعلى العكس منها قصة ناصر الظاهري (اتهاد كليج بيان) فهي تعكس الإيجابية وهي سمة التفاعل.

أما عن أسئلة الهوية، فقد طرح المؤلّف الرواية السودانية نموذجاً، ورأى أن الفسيفساء السودانية هي من الثراء والتعقيد والتفاعل والتشقق على قدر بأن تدفع أسئلة الهوية إلى الصدارة، فتعددت العناوين تعبيراً عن التعددية في الأعراق واللغات والثقافات، وصولاً إلى الصراع المديد الدامي على الهوية، ومن تناول ذلك من الروائيين: بثينة خضر مكي، وشامة الميرغني.

ثمّ تناول نموذجاً إضافياً من المغرب، تحدث فيه عن تحديات الوعي (وعي الأنا – النحن، ووعي الآخر– العالم)، وتحديات التسريد (التأرخة والفكر).

أما في الفصل الثاني، فقد تناول المؤلّف السيرة الروائية والصوفية، ومنها رواية (سيرة المنتهى) لـ(واسيني الأعرج)، ورأى أنها تنادي بقوة بما عرف في الفورة الحداثية الروائية العربية ألا وهي (الرواية الصوفية)، كما تدلل روايات جمال الغيطاني وإدوارد الخراط بخاصة، والطاهر وطّار ويحيى القيسي وغيرهم.

أما في إطار ما اصطلح عليه بـ (الفانتاستيك)، فقد رأى أن هذا الضرب من الكتابة، إنما هو حركة ثانوية من حركات الرواية، لكن له نبضٌ صاخبٌ في الروايات وهو مكين في الحنايا وفي اللا شعور، وفي مكونات الثقافة الشعبية والعالمية.

في مستهل هذا الفصل أكّد المؤلّف أن الاشتغال على جذور الثقافة الشعبية كالأساطير، و(ألف ليلة وليلة)، والصوفية، والغناء، كان في صلب السرديات العربية منذ ستينيات القرن الماضي، وكذلك (البداوة) حيث برزت كواحدة منها ومثّلت العديد من الأوجه الفنية والاجتماعية، كالأعراف والتقاليد والأزياء والرقص والثأر والكرم، والأنساب والفراسة وهيكلية القبيلة والشعر والخرافة والعشق. وغيرها، والعمل عليها بدرجات متفاوتة، كروايات فرنسيس المراش (در الصدف في غرائب الصدف ١٨٧٢)، و(مصير الضعفاء ١٩٢٢) لمحمود السيد، وفي رواية (عفيفة كرم)، لفاطمة البدوية ١٩٠٨.

أما في مرحلة النهوض الروائي، فجاءت روايات لينا هويان الحسن من سوريا (رجال وقبائل٢٠١٣)، و(بنات نعش)، ورواية (خباء)، و(نقرات الظباء) لـ(ميرال الطحاوي) من مصر، و(المقامة الرملية) لهاشم غرايبة من الأردن، و(المجوس) لـ(إبراهيم الكوني) من ليبيا، و(القبر المجهول أو الأصول)، لأحمد ولد عبدالقادر موريتانيا.

وأشار الناقد إلى أهمية عنصر الزمن – الزمان وقال إنه التحدي الأكبر للرواية، كما في (ليلة رأس السنة) في رواية حنا مينة، ورواية (٢٠٨٤ حكاية العربي الأخير)، لواسيني الأعرج التي جاءت كنبوءة كارثية لمستقبل العرب، في نحو سبعين سنة من الآن، وبعد مهاد قصير من الرواية الطويلة، يفتتحها بالاحتفال برأس السنة، ويكون عنصر الاحتفال بليلة (رأس السنة) موجوداً في ختام روايته الأخرى (أصابع لوليتا)، كذلك حضور شهر رمضان بشعائره وتقاليده وتفاصيله في روايات السنوات الأخيرة، وتوزعه بين الأسرة والمجتمع، وبين الإنسان والحيوان، والماضي والحاضر، وأبرزها رواية (بين القصرين) لنجيب محفوظ، و(أنا سلطان قانون الوجود)، ليوسف إدريس، لتصير الإشارة الرمضانية هي القصة كلها، من واقعة بعينها في الليلة الأولى من شهر رمضان (١٩٧٢) تسبر أغوار النفس البشرية والمجتمع والكائنات. وأيضا رواية (بـاردة كأنثى)، لإسماعيل يبرير، و(نبوءة فرعون)، لميسلون هادي، و(القرمطي)، لأحمد رفيق عوض، و(النداء الجديد)، لمصطفى فودة.

وختم المؤلف كتابه الشائق بتساؤلات كما في مقدمته حول (الإشارة)، ومدى إن كانت تشكّل (المعنى)، أم أن (المعنى) هو الذي يشكلها؟ وهل الأجدر الخوض في هذين السؤالين، أو السؤال عن اشتغالهما في تحليل النصوص، وفي تركيب التحليلات، كما حاول هذا الكتاب أن يكون؟



(بن) طفل يجوب العالم

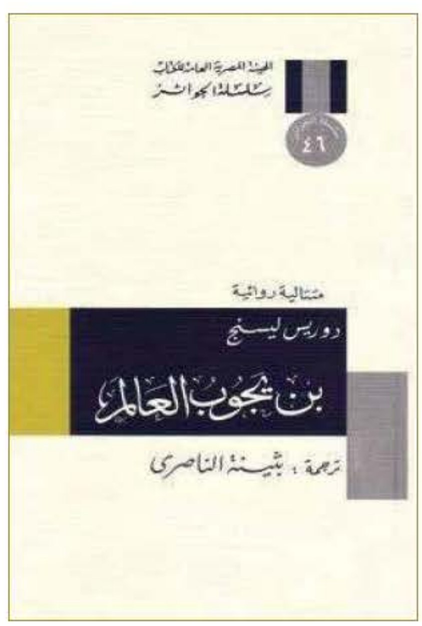


سعاد سعيد نوح

طفل غير عادي قرر أن يجوب العالم بعد أن وجد نفسه مختلفاً ومفارقاً لكل من حوله، لحظتها قرر أن يطوف العالم بحثاً عمن يشبهه، فهل وجد في طرقات العالم ودروبه من يشبهه؟ هل تمكنت دوريس ليسينج من استكمال عالمها السابق في متتالية (الطفل الخامس)؟

إنها رحلة (بن يجوب العالم) التي ترجمتها إلى العربية الكاتبة العراقية بثينة الناصري ونشرت ضمن سلسلة (الجوائز) بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

إنه طفل وحيد وخائف من قسوة هذا العالم، قرر أن يبحث عمن يشبهه، لكنه يسقط في قبضة البروفيسور الأمريكي جوملاك في ريو دي جانيرو، والذي يرى فيه ظاهرة خارقة تستدعي الدراسة، يختطفه إلى مدينة بحثية (المعهد) ليحبسه في قفص بين أقفاص حيوانات التجارب، لكن البروفيسور كان لديه ما يبرر تلك القسوة، فدراسة هذا النموذج البشري الفريد إنما تصب في مصلحة البشرية حسبما يرى، لكن بن المحظوظ يجد من يحرره مرة أخرى، يجد يد تيريزا بانتظاره، لتفك قيوده.



تقول دوريس ليسينج عن روايتها: (لقد وصف لي شخص الأقفاص التي تحوي الحالات الخاصة الشبيهة بـ(بن)، وكان قد رآها في معهد أبحاث في لندن ولكن مكانها في هذه الرواية سيكون في البرازيل بسبب متطلبات الحبكة الروائية، ولكنني على يقين من أنه ليس هناك مثل هذه الظاهرة المحزنة في البرازيل).

سيكبر (بن) أو الطفل الخامس، وسيترك عائلته نهائياً وسيسكن الشوارع وسيخوض غمار اكتشاف سر غرابته عن البشر الذين يشبهونه، فيقرر الذهاب إليهم، ثم لا يلبث أن ينكسر عندما يصل إليهم ليجد المفاجأة القاسية أنهم نقوش على صخور جبال الأنديز في خويخوي، فينهي حياته البائسة التعسة بنفسه في قيعان الجبال..

إن بن في رأي العالم الذي لا يؤمن إلا بالعلم التجريبي مجرد حيوان، يطلق عليه كل من يراه صفة مسخ، لكن القارئ يتعاطف مع ذلك الكائن المشوه الذي يبحث عن كينونته الخاصة، ولا يهمه أنه لا يشبه البشر العاديين بقدر ما يهمه أن يرى وجوهاً تشبهه، ولا يكاد يصل إليهم حتى يجدهم مجرد نقوش في جدران من صخور.

لكن معظم شخصيات الرواية تتخذ موقف العداء، بل في أحسن الظروف موقف الحذر والتعامل معه باعتباره شخصاً غير عادي، بل ربما يكون مسخاً أو وحشاً يجب الابتعاد عنه. ولا يستثني من ذلك حتى أسرته، طردته ليعيش حياته مشرداً، لكن بن لا يعدم وجود من يتعاطف معه، مثل العجوز (الين بجز)، و(تيريزا) اللذين خبرا التشرد يوماً وعانيا منه، بل وصل بهما التعاطف إلى أن يضحيا بعملهما في سبيل إنقاذه من مصيره القاسي كفأر تجارب في قفص بشع بمختبر!



بثينة الناصري

من يمثل هذا الطفل ذو القدرات الخاصة؟ هل يمثل شريحة من شرائح البشر موجودة بالفعل أم يمكن أن توجد؟ إن دوريس ليسينج ترى أن هذا لا يمكن أن يحدث ذلك مطلقاً، فليس بوسع الماضي الإنساني أن يعود إلى الحاضر إلا كجنين مشوه، كطفرة تفقد اتجاهها فتحمل الماضي إلى الحاضر، بدلاً من أن تحمل الحاضر إلى المستقبل، وعندما يحدث ذلك فإن الماضي المشوه المبتور، لن يمكنه أبداً أن يفلت من انقضاض المستقبل عليه في ساحة اللحظة الحاضرة، التي لن تكون أكثر من ساحة حرب لا إنسانية بينهما.

«بن لوفات» بطل رواية (بن يجوب العالم)، نصف إنسان، لكن بعد رحلة في الفضاء السردي الذي اتسم بسرعة الإيقاع، مما لا يدع فرصة للقارئ أن يتمهل ولو للحظات نصطدم بمصير (بن)، فحين اكتشف أن لا أحد يشبهه حقيقة، وأن من يشبهونه مجرد منحوتات في صخور وجبال ينتحر، إذ إن كل ما تمكن من أن يجده كان رسوماً لـ(قومه) على جدران كهف مما قبل التاريخ في مرتفعات جبال الأنديز، وحين يكتشف العالم أو البروفيسور الذي كان يطارده بانتحاره يحزن، فتقول له تيريزا ساخرة من ادعاء الحزن: (أعلم أننا سعداء لموته ولن يكون علينا أن نفكر به!).

الجدير بالذكر أن ليسينج روائية إنجليزية حازت جائزة نوبل في الآداب عام (٢٠٠٧)، وتعد هذه الرواية الجزء الثاني لمتتالية (الطفل الخامس) ونشرت ضمن سلسلة الجوائز المصرية أيضاً.

«دلالة الشكل» دراسة في علم الجمال

(وقراءة في كتاب الفن)



نجلاء مأمون

يؤكد الكاتب د. عادل مصطفى في بداية كتابه أن الإنسان يرنو إلى فهم الرمزية، ويعيش عالماً من الرموز، وأن الفن هو مظهر من مظاهر حضارة الإنسان، إلى جانب الأسطورة واللغة والتاريخ والعلم، كما أن الرموز البشرية لا تعد مجرد مجموعة من العلامات التي تشير إلى المعاني والأفكار أو التصورات، بل هي شبكة معقدة من الأشكال التي تعبر عن مشاعر الإنسان وانفعالاته وأهوائه ومعتقداته، حيث إن فطرة الإنسان أوسع من دائرة العقل الخالص.

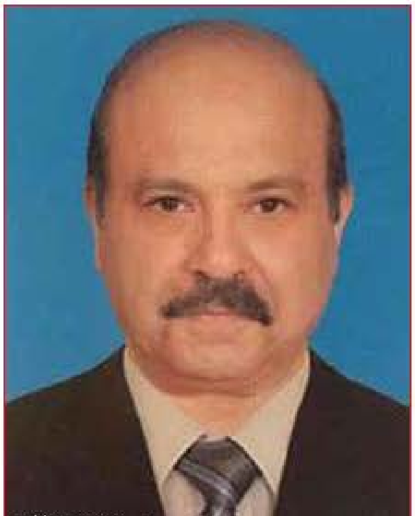
ويشير الكاتب إلى أن مكانة الفن في مضمار الحياة الإنسانية، إنما ترجع إلى كونه لغة من اللغات الرمزية العديدة، التي حاول الإنسان أن يصطنعها في فهمه للعالم، فالفن ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم سلفاً، بل هو كشف لحقيقة جديدة وتعبير عنها بلغة رمزية، ويركز على فكرة محورية مؤداها أن الفن شكل قبل كل شيء، وأن الأثر الفني هو شكل كلي متسق مع نفسه، وقابل للإدراك وكأنه موجود طبيعي، له وحدته العضوية واكتفاؤه الذاتي وحقيقته الفردية، كما أن العمل الفني يذكرنا بأشياء قائمة في الواقع الخارجي، أضف الى ذلك أن العمل الفني يمكن أن يكون صحيحاً أو باطلاً بالمعنى نفسه، كما أنه يكشف عن حقيقة فنية وهي صدق الرمز في التعبير عن أشكال الوجدان، وهي في ذلك تقترب من فكرة الحقيقة، حيث يقترب من حقائق لا يمكن للعلم أن يقترب منها أبداً.

كما يشير الكاتب في معرض كتابه، إلى الاتفاق ما بين هربرت بريد، وسوزان لانجر، وتيودور جرين، حيث تتفق آراؤهم حول الحقيقة الفنية التي تتبدى في صياغات تتسق مع الارتباط ما بين الفن والحياة، من حيث الشكل والمضمون والدلالات الإستطيقية الرمزية.

ويرى الكاتب أن المعاني الفنية كانت في وسط القرن التاسع عشر، وكأنها في حالة احتضار، وكأن الشطر الأكبر من اللوحات الفنية يهدف إلى المحاكاة والترديد الحرفي للمرئيات الطبيعية الجميلة، المعبرة عن الشخصيات الجميلة والمناظر الريفية الخلابة والشواطئ الساحرة، كما أن بزوغ الحركة القلقة التي كانت تنم عن حيوية جديدة، هي التي غيّرت كثيراً في تاريخ ومسار التعبيرات الإبداعية التي وضعها الانطباعيون الفرنسيون، حيث كان مونييه هو فارسها الأشهر، وهي مأخوذة عن اسم لوحة رسمها مونييه، وعبّر فيها عن انطباعه عن مشهد شروق الشمس.

ويذهب الكاتب إلى أن حلول القرن العشرين، عاصر اتجاهات فنية مختلفة، حيث اتجه الفنانون إلى استبعاد جميع آثار التمثيل، فالقيم التشكيلة والتصويرية يمكن أن تشتغل على أتم وجه، عندما لا يكون العمل مضطراً إلى مشابهة الواقع.





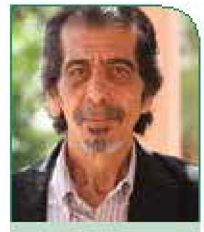
د. عادل مصطفى

ويرى الكاتب أن لوحة بيكاسو عام (١٩٠٧) الشهيرة بأفينيون، تلك التي اعتبرت ثورة في مجال التصوير، تعد الأولى من نوعها، حيث عبرت عن استبصار جديد بالواقع وانبثقت عنها الحركة التكعيبية في تاريخ الرسم والفن الحديث، ويؤكد أيضاً أن المفكرين لاحقاً، قد ركزوا على فكرة المحاكاة الأرسطية، وطوروها إلى ما يمكن أن يسمى بمحاكاة الماهيات.

ويبرز الكاتب العديد من الحقائق الفنية، حيث يرى أن الموسيقا تعد من أشكال الفن الخالص التي تعمق العادات الإدراكية للحس الفني لدى الناس، وأن جمال الموسيقا يكمن في التوليفات الموسيقية، كما أن الأدب يعد الوسيط الفني لإبراز ترابط الكلمات على نحو يبرز به عناصر ووحدات الواقع الحياتي، ويجعلنا نتفهم الخبرات والمشاعر والأحاسيس للبشر بوجه عام، حيث إن الأدب بوسعه أن يخاطب الخصائص الانفعالية لدى البشر عامة، أضف إلى ذلك الرنين الجرسي للقصائد الشعرية التي تجعل للألفاظ رنيناً يخاطب العقل والوجدان، ويسمو بالحس الإنساني ليس بوصفها جرساً موسيقياً فحسب، بل لكونها ترابطاً يعبر عن تدفق المشاعر الإنسانية.

ويختتم الكاتب الكتاب، مشيراً إلى أن الفن إدراك للقيم الإنسانية، وأنه يعد أداة عظيمة لجعلنا أكثر حكمة وسمواً ونبلاً، ويضيف لنا مرجعيات عن الآخرين، ويعد اقتراباً لا اغتراباً، كما أنه يعمق رؤيتنا لذواتنا ولذوات الآخرين، فهو الأداة القيمة للتواصل ما بين الأفراد والأجيال والأمم جمعاء.

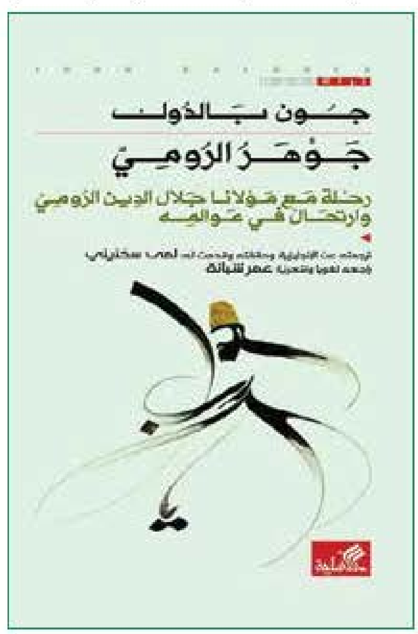
جلال الدين الرومي بين شرق وغرب


عمر شبانة

أعتقد أن قلة من العرب، والشرقيين عموماً، قرأت لـ(جلال الدين الرومي) وترجمته على نحو صحيح وعميق. والغربيون قرؤوه بعمق أشد، وترجموه بدقة أكبر، وكتبوا عنه أكثر، كماً وكيفاً. ونحن من جهتنا نُعد إنتاج ما ينتجه الغرب، وهذه مسألة ماثلة في حقول المعرفة جميعاً تقريباً.

ما الذي نعرفه، نحن في الشرق، والشرق العربي خصوصاً، عن هذا الرجل صاحب العبقرية الاستثنائية؟ هل نعرف مدى تعدد اهتماماته واشتغالاته؟ هل نعرف أكثر من كونه الشاعر المتصوف؟ لكن الرومي في حقيقته ليس مجرد شاعر، حتى وإن بلغ في الشعر شأناً عالي المقام، بل إن الشعر هو واحد من اهتمامات كثيرة انشغل بها واشتغل عليها، كما سنبين هنا.

من بين كتابات غربية وأجنبية كثيرة، كتاب متخصص بحياة الرومي وزمنه وآثاره الفكرية والشعرية. كتاب يلخص جوهر الرومي وكتاباته: تعاليمه عن طبيعة الإنسان، وقدراتنا الفطرية للتنوير الروحي، وعلاقتنا بالوحدة الإلهية. وعلاوة على ذلك، فإنه يقدم لنا فهمَ الرومي العميق لكل من علم النفس البشري والروحاني، هذا الفهم الذي ينطوي على نظرة ثاقبة حول أسباب قيامنا بالأشياء التي نقوم بها، والتفكير في الأشياء التي نفكر بها. الكتاب هو (جوهر الرومي) للباحث والفنان جون بالدوك.



ابتداءً، ليس سهلاً التعرف إلى الرومي، تكوينه ومقولاته الأساسية وتجربته الشعرية الصوفية. لكن من الضروري التوقف عند مسألة تتعلق بما يمكن تسميته (جوهر الرومي)، وهي تقوم على ثنائي مهم يرتبط بالشكل والجوهر. هاتان المفردتان في عمل الرومي، والتمييز بينهما، من أهم ما يميزه، ويتفرع منهما الفرق بين الداخل والخارج، والعقل والروح. وفي هذا السياق نعود إلى ما يتردد ويتكرر في كتابات الرومي، إذ غالباً ما يعود إلى موضوعَي (الشكل) و(الجوهر)، لتوضيح المبدأ القائل بأن تصورنا الإنساني للعالم يركز عادة على المظهر الخارجي للأشياء، على (الشكل) الخارجي. ونتيجة لذلك، فإننا نميل إلى أن نكون غير مدركين للجانب غير المرئي، والطبيعة الحقيقية أو معنى الأشياء، وجوهرها الداخلي.

يلقي (جوهر الرومي) أضواء جديدة على حياة ونتاج جلال الدين الرومي، وقامت بترجمته الدكتورة لمى سخنيني، مترجمة (قصائد محرمة)، وصدر الكتابان عن الدار الأهلية، عمان (٢٠١٧- ٢٠١٨). يتوقف الباحث بعمق مع أعمال نثر الرومي، ومجموعة من الخطابات السبعين المعروفة باسم (فيه ما فيه)، فضلاً عن تدريسه القصص والتعليقات على مقاطع من القرآن الكريم، وتشمل مقتطفات أمثلة لرؤى الرومي في السلوك البشري. وجزء مهم من الكتاب مكرس للثاني من أعمال الرومي الرئيسة، وهو (المثنوي) من القرن الخامس عشر. إن مدى موضوع المثنوي واسع، بدءاً من التعليقات على آيات من القرآن الكريم قيل إنها تفسر جوانب تعليم الرومي.

يتضمن الكتاب رؤية جديدة للكتابات التي تناولت الرومي، فيرى أنه تمت في الوقت الراهن، قفزة ذهنية بخصوص النظر إلى نهجنا لرؤية كتابات الرومي.. ليس فقط لأن إدراكه مختلف عن إدراكنا، بل هناك أيضاً اختلافات ثقافية واضحة، فالرومي كان يكتب في قونية في القرن الثالث عشر (تقع الآن في الأناضول، تركيا)، وكان جمهوره المقرب غارقاً في التقاليد الإسلامية، وكان يفهم على


لمى سخنيني

الفور إشارات الرومي إلى النبي محمد عليه الصلاة والسلام، والقرآن، والشخصيات شبه الأسطورية. وعلاوة على ذلك، كان الرومي مدرساً صوفياً (شيخاً)، وكان العديد من أفراد جمهوره، هم تلاميذه، أو كانوا على دراية جيدة بالمصطلحات المرتبطة بالطريق الصوفي. ومع ذلك، فالقارئ الغربي يقرأ أشعار الرومي بمعزل ويتجاهل لعناصر خلفية الرومي الثقافية.

ومن أهم ما يكشف عنه هذا الكتاب، وجود عدد من الشخصيات، التي تظهر في كثير من الأحيان في كتابات الرومي، وبعضهم قد يكون مألوفاً لدى الجمهور الغربي، عبر التقاليد اليهودية – المسيحية: إبراهيم، يوسف (ابن يعقوب)، موسى، مريم، المسيح وبالنسبة إلى الرومي، فغالباً ما تأخذ هذه الشخصيات نوعاً من الاختزال. وهو يكشف بعض المعاني الأساسية التي ينقلها الرومي من خلال هذه الرموز وغيرها.

كما تجدر الإشارة إلى استخدام الرومي مجموعة كبيرة من الشخصيات لتمثل القيم الروحية أو حالات تواجُد (من الوجْد) الإنسان، يستخدم الرومي مفردات واسعة من الرموز من العالم الطبيعي في كتاباته. كما رأينا بالفعل مصطلح (المحيط) هو اختزال للوحدة الإلهية، في حين أن الزبد على سطحه هو تفاهات الحياة اليومية.

وأخيراً، وعن أهمية كتاب (جوهر الرومي) وترجمته، تقول الدكتورة لمى سخنيني: (أهمية هذا الكتاب في أنه يوصل إلى القراء فكرة موجزة، لكن كافية، عن حياة جلال الدين الرومي وفكره وتعاليمه. فهذا الكتاب، هو في المقام الأول، مقدمة لحياة جلال الدين الرومي، ونهجه في اتجاه الاستسلام الذاتي، والتخلي عن الذات الأنانية، والاستسلام لدين الله. فقد تم ترتيب الفصول بطريقة ترتقي من العالم الخارجي والتاريخي، إلى الجوهر الداخلي والروحي لتعاليم الرومي).

فقه الصورة

والتراسل بين المخيلة والعين



د. بن الطالب دحماني

عن الهيئة العامة السورية للكتاب التابعة لوزارة الثقافة صدر مع نهاية سنة (٢٠١٨) كتاب (فقه الصورة والتراسل بين المخيلة والعين: تناص القصيدة العربية مع الفنون البصرية) للدكتور نذير العظمة، وهو كتاب يقع في (٣٣٠) صفحة من الحجم المتوسط، مقسم إلى ستة أبواب هي: في أفق الدراسة والمنهج والمصطلح والخلفيات الجمالية والفلسفية للتراسل، إشكالية الصورة بين الفقه والفن، التراسل بين المخيلة والعين، الأوابد والتراسل، القصيدة بين الريشة والإزميل وتحولات البصري إلى سمعي، القصيدة والغناء.

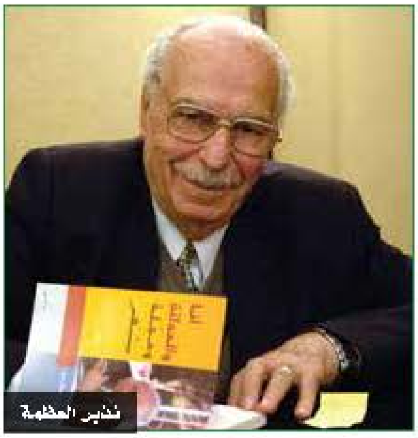
والكتاب كان يهدف منه نذير العظمة إلى الوقوف عند تراسل الفنون بصفة عامة، إذ هو معطى جديد لقضية مازالت تشغل الأدباء والمبدعين بصفة عامة؛ أي كيفية تحويل الصورة سواء أكانت معمارية أو سواها، إلى صورة شعرية مرئية، كما هو موجود في قصائد أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وأبو نواس، والبحتري، والمتنبي، وابن حمديس، وإبراهيم ناجي، وجبران خليل جبران، وعمر أبو ريشة، وشفيق المعلوف، وخليل مطران، كما يندرج في هذا الإطار نقوش الزخارف ورسوم الأوابد عند العقاد وغيره، فالحركة بين ما تراه العين وتحوله إلى كلمات تتشكل فيها القصائد المنظومة عن صور مرسومة أو بالعكس يدهشنا بغناه حين تتحول القصائد إلى لوحات أو اللوحات إلى قصائد، يدهشنا بتنوعه وغناه واستمراريته عبر مختلف العصور، كأنما يصدر عن جهاز متشابه إن لم يكن مشتركاً للمخيلة في الشعر والرسم والنقش وغيرها من الفنون.

لقد اهتمت دراسة نذير العظمة، بفقه الصورة وتناص القصيدة واللوحة من جهة، واللوحة والقصيدة من جهة أخرى، وتحولات البصري من تصوير ورسم ونقش وزخرف في الفنون والصنائع إلى سمعي في الشعر، وبالعكس في تحولات السمعي في الشعر إلى بصري في الرسم، كما أولى في دراسته هذه النحت والعمارة عناية خاصة، وما نتج عن ذلك من قصائد وإلهامات شعرية.

لا ريب إذاً، حسب الكاتب، أن التراسل بين الفنون يأخذنا إلى فضاءات جديدة لا تتوافر لكل فنّ في حالة منفردة، وأن التراسل يأخذنا إلى عوالم أسنية طرية لا تعرفها القصيدة العادية، وأن التراسل يدشن لعلم جمال مشترك بين الفنون جميعاً، ويمس جانباً فلسفياً من فكر الإنسان لا يمسّه كل فن في حالة معزولة؛ فليس غريباً أن تلهم القصيدة مثلاً مقطوعة موسيقية، أو أن تلهم الموسيقا قصيدة شعرية، فكلتاهما فن يعتمد الإيقاع والانسجام، لذلك استلهم رومسكي كورساكوف الموسيقار الروسي في القرن التاسع عشر، ملحمة موسيقية، كاملة من حكايات ألف ليلة وليلة، وترجم المعاني والأخيلة الشرقية في الحكايات إلى أصوات موسيقية، ونقلها إلى السامع حسب الفن السيمفوني وتقنياته الطريبة.



يعد التراسل إذاً وجهاً من أوجه التّعاون والتّكامل القائم بين جميع الحواس، فهو يتأسس على مبدأ تبادل الانطباعات، إذ تقوم الحاسة باستعارة معطيات الحاسة الأخرى، فتصير المشمومات ألحاناً، والمرئيات أنغاماً، والمذوقات روائح، فتنشأ لغة في اللّغة تستوعب هذا الإبداع الشّعري، وتظهر جماليته، فيسبح الخيال في أعماق النفس، لتتوحد الإحساسات وتصبح لهجة واحدة تصدر من النّفس البشرية، فالتراسل بهذا المعنى حسب نذير العظمة يتميز بالإيجاز، وتكثيف الدلالة، وتجسيد الشدة والعمق والشمولية، وإضفاء الطرافة والجدّة والإبداع



نذير العظمة

لقد حرص نذير العظمة في دراسته هذه على إضاءة العلاقة ما بين المخيلة والعين، والعين والمخيلة في شعرنا العربي، فنظر إلى عيون الشعراء في سياق مشترك إن لم يكن موحداً، وتأمل كيف أسهمت العين كأداة رؤية في إغناء القصيدة، فابتكرت القصيدة اللوحة واللوحة القصيدة في تناص جدلي بين الشعر والفنون البصرية.

وفي هذه الدراسة أيضاً أشار نذير العظمة، إلى أنه من المعلوم أن القصيدة قبل كل شيء فن سمعي وأن اللوحة فن بصري، لكن جعل القصيدة لوحة هو ما احتفل به السرياليون، يقوم في الجوهر عندهم على تراسل حاستي السمع والعين، وإضافة إلى إيقاع الصوت، هناك إيقاع الشكل واللون في القصيدة البصرية، أضف إلى ذلك أن السرياليين لا يحتفلون بالرسم الذي ينقل الطبيعة كما هي، بل يحاولون أن يكتشفوا إيقاع الصورة الداخلي، فيفجرون الظاهر ويستخرجون منه الباطن الذي يتصل بالحدس والذي يشكل الطبيعة تشكيلاً آخر، لتعبر عن اللا وعي المختبئ في الأعماق.

صحيح إذاً أن القصيدة البصرية هي ابتداع سريالي إلا أنها وجدت عصرها الذهبي مع أصحاب البديع في شعرنا العربي، فابتكروا لها أشكالاً متنوعة تخاطب العين للوهلة الأولى، لكنها من حيث البنية تقوم على تداخل الشعر والرسم، كما تقوم على اكتشاف طاقات الشكل الجمالية في الحرف العربي، الأمر الذي اصطلح عليه النقاد بالحروفية؛ فلوحة الحرف العربي لا تقصد أكثر من إثارة بهجة العين كسبيل لتوهج الوجدان واختلاج الفكر.

رواية بائعة الكتب

بين الواقع والحلم... هل ثمة خيار؟



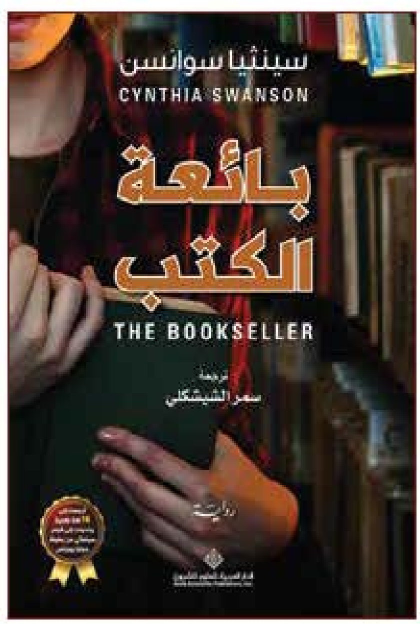
نسرين نعمانو

لا شك أن الترجمة حالة إبداعية تنتقل بالنص من فضائه الثقافي الذي أنشئ فيه إلى فضاء ثقافي مختلف، وهنا تأتي براعة المترجم الذي يختبر ثقافته ومعرفته، وإبداعه في هذا النقل الذي يعد تأليفاً جديداً للنص.

وكثيراً ما تثار الخلافات حول مفهوم الترجمة، والأمانة في النقل، وما إذا كانت الترجمة في بعض الأحيان خيانة للنص، إلا أن الأمر الذي لا خلاف عليه هو أن الترجمة الحقيقية هي التي تختبر ثقافة النص قبل نقله، لتختبر الدلالات التي تحملها الكلمات في الدلالات التي ستنتقل إليها، ودون ذلك ربما تختل العلاقة بين النص الأصلي والنص المنقول، ليصبح النص المنقول تشويهاً للنص الأصلي لا يفي بمدلولاته اللغوية والثقافية والمعرفية والإبداعية.

وما دفعني لهذه المقدمة هو ما أقرؤه من ترجمات أحياناً ترتفع بالنص الأصلي، وأحياناً تهوي به ليسقط من ذاكرة القارئ.

وحين قرأت رواية بائعة الكتب التي صدرت مؤخراً عن الدار العربية للعلوم



(٢٠١٨) تأليف سينثيا سوانسن وترجمة سمر الشيشكلي، استوقفتني الترجمة التي كانت على وعي عميق بالنص، كما كانت على دراية عميقة بالتشكيل الإبداعي الذي حاول أن يحافظ على نكهة النص في لغته الأصلية، فكانت ترجمة أمينة للنص وروح النص، سواء على مستوى الفكرة أو على مستوى صياغة الجملة أو على مستوى الأسلوب، فجاءت الترجمة بلغة حيوية، رشيقة، سليمة، مبدعة.

ولعل هذا ليس غريباً على المترجمة سمر الشيشكلي التي كان لها ترجمات في موضوعات مختلفة وحقول إبداعية أخرى، إضافة إلى كونها مبدعة في القصة القصيرة، ما جعلها تستجيب إلى حيوية النص الإبداعي، الذي تناولته في الترجمة.

وتدور أحداث الرواية في مدينة دنفر عام (١٩٦٢)، حول (كيتي ميلر) صاحبة مخزن للكتب مع صديقتها المفضلة، فريدا المولعة بالقراءة، ما جعلها تدخل في عالمين: عالم الخيال والحلم، وعالم الواقع.

وتنهض أحداث الرواية في لحظة الاحتكاك بين الواقع والحلم، بين الحياة الواقعية وبين الحياة الحلمية، فالبطلة منذ البداية تضع القارئ أمام هذا الاحتكاك وأمام هذا الخيار في متابعة الحكاية، حيث يدخل القارئ مع البطلة كيتي في دوامة البحث عن الفارق بين الحلم والحقيقة، بين ما تعيشه كيتي في الواقع وبين ما تكونه كاثرين في الحلم، وهنا تبدأ الأسئلة ويبدأ الحكي الذي يتجاذب القارئ بين عالمين:

إنها ليست غرفة نومي! أين أنا؟ كنت أجاهد لاهثة وأنا أسحب غطاء السرير إلى مستوى ذقني، كي أستجمع حواسي، ولكن لم أتذكر أي شيء يوضّح لي أين أنا.

وقبل أن يدخل القارئ في حالة بحث وتحليل لشخصية البطلة التي تعبّر عن حالة فصام بين الحقيقة والخيال، تقدم الكاتبة مبررات بطلتها التي أدخلتها في هذه الحالة وهي القراءات الكثيرة.

ولعل هذا ما حدث مع البطلة كيتي التي تبين أن حلمها ليس حلماً كما يحلم الناس، وإنما ربما هو حلم في اليقظة، ومع ذلك، فحلمي هذا ليس من الأحلام التي أحلم بها عادة، فمغامراتي أكثر ميلاً للخيال، تأخذ الإنسان إلى ما وراء المكان والزمان. وخَلَصْتُ إلى أن سبب ذلك هو قراءاتي الكثيرة.



سينثيا سوانسن

وما يميز حالة البطلة أنها واعية لحلمها، وواعية لما يحدث لها، فهي تبحث مع القارئ عن سبب ذلك، بل تضع أمام نفسها، وأمام القارئ، احتمالات لروايات قرأتها، وكانت سبباً في الهواجس التي تنتابها.

ومن جمالية هذه الرواية أنها تحكي حكايتين على التوازي؛ حكاية كيتي في الواقع المرأة غير المتزوجة، وحكاية كاثرين في الحلم المتزوجة ولديها عائلة جميلة تعيش في كنفها، ومنزل أنيق، وأصدقاء جيدون. وكأن الكاتبة أرادت أن تنقل هواجس البطلة في الواقع وحلمها في أن تكون لها أسرة إلى حالة من التحقق في الحلم، فما لم تستطع تحقيقه في الواقع يمكن أن يكون واقعاً ملموساً وحقيقياً في الحلم، وكأن رواية الحلم تعويض لنقص في حياة الواقع لدى البطلة كيتي.

إلا أن البطلة تعيش في قلق دائم بين خيارين، فهي لا تعرف أي عالم تختار لتستمر فيه، عالم الواقع (كيتي) العزباء التي تدير مخزن الكتب مع صديقتها، أم عالم الحلم (كاثرين) وأسرتها الجميلة التي تمنحها وجوداً مختلفاً، ليبقى السؤال معلقاً أمام القارئ، هل الحلم خيار في الهرب من الواقع، أم أن الحلم تعويض عن نقص الواقع فحسب؟!

سينثيا سوانسن، بائعة الكتب، ترجمة: سمر الشيشكلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، (٢٠١٨)

كتابات وأشياء



نواف يونس

منابر ثقافية عربية

تشرفت بدعوة من الهيئة المصرية العامة للكتاب، لحضور معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الخمسين، هذا الصرح الثقافي، الذي نهلنا منه على مدى نصف قرن، كل المعارف والعلوم والآداب والفنون والفكر، كما تشرفت أيضاً بمشاركة كوكبة من رؤساء ومديري تحرير المجلات الثقافية المصرية والعربية ورواد الأدب والإعلام العربي، في تظاهرة المعرض.

وليس جديداً عندما أذكر هنا أننا كجيل تربينا في مشهد ثقافي عربي فاعل ومؤثر، حيث كانت المجلات الثقافية تشكل فيه ركناً أساسياً من مشروع متكامل، تتجمع فيه كل الأجناس الأدبية مع الفكر والثقافة والإصدارات والعروض المسرحية والسينمائية والجوائز الأدبية، وملتقيات ومهرجانات ومعارض فنية ونقدية وأدبية مثلت بجدارة مشهدية معبرة فعلاً عن هوية ثقافية تبرز شخصيتها العربية ببعديها الحضاري والإنساني.

وبعودة سريعة إلى خزين الذاكرة، أحاول أن أستعرض بعض المجلات الثقافية، التي أثرت فينا وكونت الخلفية الأدبية والفكرية والنقدية كجيل عاصر مجلة (الرسالة) في أعدادها الأخيرة من ستينيات القرن الفائت، وهي المجلة العربية الأولى التي حملت لواء الفكر والأدب العربي في مصر ووطننا الكبير، وقدمت للقارئ العربي الثقافة العربية الجادة، وسعت إلى حماية اللغة العربية، إلى جانب إلقاء الضوء على الثقافة الغربية وروادها، ومن خلالها تعرف المثقف العربي إلى العديد من رواد الأدب العالمي، الذين أثروا الحضارة الإنسانية بفكرهم وإبداعاتهم الأدبية والفنية، وقد تولى رئاسة تحريرها نخبة من أصحاب القامات الأدبية، وفي مقدمتهم الأديب الكبير أحمد حسن الزيات.

وأيضاً لا ننسى مجلة الهلال (أم المجلات) فمن خلالها التقينا بالأدباء والمفكرين، الذين تتلمذنا على أيديهم، وتابعنا أهم القضايا الثقافية من خلال أقلامهم، أمثال فؤاد زكريا وعلي أحمد باكثير وفاروق شوشة وثروت عكاشة، كما تابعنا عبر صفحاتها الأحداث والقضايا الثقافية المصرية والعربية والعالمية، وهي المجلة الوحيدة المستمرة في صدورها منذ تأسيسها الأول عام (١٨٩٢) على يد جورجي زيدان، كذلك مجلات (المجلة) و(أدب ونقد) و(الثقافة الجديدة) و(فصول)، وعشرات المجلات المتميزة في مصر، والتي كانت تقوم بدورها التنويري والتثقيفي، والتي نجحت في تجسير العلاقة وبفاعلية بين المتلقي والمشاهد الثقافية العربية.

المجلات الثقافية منارات أسهمت في إضاءة جوانب الشخصية والهوية العربية

وإذا ما انتقلنا من مصر إلى خريطة المجلات الثقافية في الوطن العربي، لا بد أن نتذكر باحترام شديد العواصم العربية: تونس وبغداد ودمشق وبيروت والكويت والشارقة ومسقط، التي شهدت تألقاً ثقافياً منذ ستينيات القرن الفائت، حيث أسهمت المجلات الثقافية التي صدرت في تلك العواصم في لقاء أدباء المشرق العربي بمغربه. ومن أهم المجلات الثقافية التي تركت بصمة واضحة في وجدان المثقف العربي مجلة (العربي) الكويتية، والتي لاتزال تحاول الصمود برغم كل ما تواجه من تحديات، ومجلة (المعرفة) و(أقلام واعدة) و(الحياة السينمائية) و(الحياة المسرحية) و(الرولة) و(الرافد) و(نزوى)، وجميعها شكلت منارات ثقافية عربية وحملت الكاتب والأديب العربي مسؤولية النهوض والتقدم بالمجتمع والحياة العربية.

إن أهم ما يميز أي مجتمع إنساني، هو ثقافته التي تكفل وتضمن له استمرارية وجوده وتطوره والتي تغذيه وتمده بمقومات مكنوناته، حيث تتضح هويته وتترسخ ثقافته وخصوصية شخصيته. ولا يخفى على أحد ما نشعر به ونعيشه من تحولات ومتغيرات تواجه مجتمعنا العربي، وتكاد تعصف بالكثير من هويته وشخصيته الثقافية، خصوصاً سوء استخدام وسائط الاتصال الحديثة، وهيمنة الثقافة الرقمية، وأثر ذلك في استمرارية وفاعلية الهياكل الثقافية والتعليمية، التي تحاول إيجاد رؤية مواكبة للعصر، خصوصاً أننا بتنا على أعتاب مرحلة جديدة، تعيد توزيع وتلوين المساحات على الخريطة العربية.